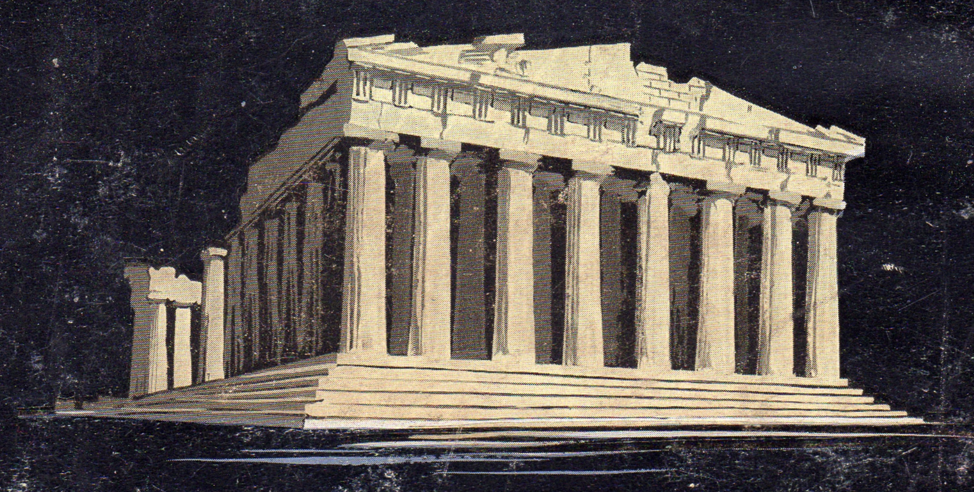
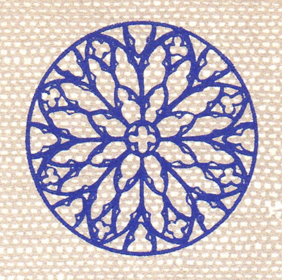


JOSEF STRZYGOWSKI

Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft

HH



JOSEF STRZYGOWSKI

Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft

Ich wollte dem deutschen Volke in Kürze sagen, was in mehr als einem halben Jahrhundert hingebender Arbeit in mir lebendig geworden ist, d. h. nicht wieder eine neue dicke Kunstgeschichte auf den Tisch legen, die als Universalgeschichte den ganzen historischen Haufen unter Betonung des Machtstammes umfaßt. Vielmehr wollte ich kurz und bündig zunächst nur andeuten, wie die deutsche Volksgemeinschaft das, was bisher zur Sache der Bildenden Kunst gesagt worden ist, nicht im Sinne einer vorgefaßten Meinung, sondern schlicht als ein seelisches Bekenntnis zu allem Guten und Schönen sehen kann, wie es unsere Vorväter in der Vorstellung getragen zu haben scheinen und wie wir es wieder gegen alle Spötter und Leugner zur Geltung bringen möchten.

Josef Strzygowski.

JOSEF STRZYGOWSKI

Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft

Die Forschung über Bildende Kunst als Erzieher

Eine Kampfschrift

mit 47 Abbildungen

Wien

Deutscher Verlag für Jugend und Volk Gesellschaft m. b. H.

VERLAGS-NUMMER 1188

COPYRIGHT 1941 BY
DEUTSCHER VERLAG FÜR JUGEND UND VOLK
GESELLSCHAFT M. B. H.
WIEN, I., TIEFER GRABEN 7

PRINTED IN GERMANY

UMSCHLAG UND EINBAND HANS HOFMANN

CHWALAS DRUCK, WIEN VII.

Einteilung

Seite

Vorwort

Durch ein halbes Jahrhundert hatte ich in meinem Fache, der Forschung über Bildende Kunst, nachgeprüft, was von dem, was wir „Kunstgeschichte" nennen, auf den Grund geht und im Sinne von Menschentum und Menschheit haltbar ist. Darüber kam es zu einem bis heute nicht überbrückten Gegensatz: immer mehr mußte ich die auf Wesen und Ursprungsfragen, Entwicklung und deren Erklärung abzielende Kunstforschung der geläufigen, an der zeitlichen Abfolge und einer willkürlichen Auffassung der Bestandtatsachen klebenden Kunstgeschichte entgegenstellen, immer weiter entfernten mich von ihr meine planmäßigen Arbeitsverfahren, die ich mir in zäher Ausdauer schaffen mußte, um in Raum und Zeit unbegrenzt meinen Arbeitsstoff aufzugreifen und im Wege des Vergleiches von Werten und Kräften, wie ich sie im Kunstwerk erkannte, einen Neubau anzubahnen. Der greift nun freilich weit über die Kunstgeschichte hinaus und gewährt an Hand der anschaulichen Denkmäler Ausblicke in die Entwicklung der Menschheit selbst. Der Schlüssel zu solcher Ausweitung des Faches war und blieb der neue methodische Weg. Gerade er, so scheint mir heute, war das erste und letzte Hindernis einer Verständigung mit den Historikern und der Kunstgeschichte im besonderen. Keiner der mit diesem Fache befaßten Akademiker wollte auf einem Wege folgen, der tatsächlich ein ganz neues Anfangen bedeutet, Erkenntnisse auch ohne schriftliche Quellen reifen läßt und sogar dem Erahnen aus blutmäßiger Zusammengehörigkeit seinen bescheidenen Platz einräumt. Das stößt den Historiker zurück, macht mir den humanistischen Gelehrten zum Feinde. Aber — und das ist das Erfreuliche — der außerhalb der Kunstgeschichte stehende sogenannte Laie, in Wahrheit der einfache, schlichtsuchende Mensch, stand ab und zu doch unter meinen Hörern und fühlte sich dem Kunsterlebnis nähergebracht. War er ein Lehrer, so begriff er ohne weiteres die Notwendigkeit des methodischen, wie ich lieber sage planmäßigen Verfahrens und scheute die Mühe nicht, sich einzuleben. Schon 1928 löste diese Gefolgschaft der Lehrer mein Buch „Forschung und Erziehung" aus. Ein Durchgreifen blieb ihm in der Schwere der Zeit und bei dem starren Widerstand der Akademiker versagt.

Als nun im Dezember 1939 die Einladung eines Teiles der nationalsozialistischen Lehrerschaft kam, ihnen einen Vortrag über Kunstbetrachtung zu halten, wählte ich mein Lieblingsdenkmal, den griechischen Grabstein der Hegeso, um ihnen daran die künstlerischen Werte von Rohstoff und Werk, Zweck und Gegenstand, Gestalt und Form, endlich den seelischen Gehalt vorzuführen. Mich freute die gespannte Aufmerksamkeit der Hunderte, und als sie wieder kamen und etwas über

unser deutsches Ahnenerbe wissen wollten, da sprach ich ihnen über die beharrenden Kräfte von Lage, Boden und Blut, denen ich die bewegenden Kräfte, voran den Gewaltwillen des Gottesgnadentums, entgegenstellte. Ich merkte, wie gern die Lehrer mitgingen, und das weckte in mir den alten Drang zum Bekenntnis. Die Lehrer sind Methodiker, sie werden den Kampf des Forschers, die sogenannten philologisch-historischen Methoden der Geschichte auf Wesen und Entwicklung zu erweitern, verstehen.

Ich habe mich nun hingesetzt und versucht, in aller Kürze an ein paar aufschlußreichen Beispielen zu zeigen, worauf es ankommt: daß man sich nicht mit dem Erhaltenen zufrieden gibt, sondern die großen Lücken unseres Wissens beachtet, die dadurch für uns Deutsche besonders verderblich sind, weil der ursprüngliche europäische Norden in Holz gearbeitet hat, das nicht wie der Stein im Süden haltbar war; daß wir ferner die Kunstwerke zu oberflächlich anschauen, vielmehr versuchen müssen, durch Aufdeckung der künstlerischen Werte zunächst in ihr Wesen und dann durch die Beachtung der Kräfte in die Entwicklung der Werte einzudringen. Ich hatte dafür damals in dem Vortrage ein ganz besonders kennzeichnendes Beispiel der altdeutschen Malerei zum Ausgangspunkt genommen. Nachdem ich so im vorliegenden Buche der Sache an sich gerecht geworden bin, gehe ich auf den Beschauer über und zeige, wie unmöglich für die Zukunft „Auffassungen" werden müssen, die die Entwicklung vergewaltigen. An der Hand der Bildenden Kunst läßt sich zeigen, wie blind solche Willkür für die tatsächliche Wahrheit machen kann. Die Lehrer am wenigsten dürfen der herrschenden Geschichtsauffassung, die noch immer Gewaltmacht und Besitz nachgeht, verfallen, sie müssen von volkstümlichen Werten und Kräften aus ganz neu zu bauen beginnen. Dazu zeige ich ihnen an einem Beispiele, wie man sich den Weg über das Germanische hinaus ins Indogermanische durch falsche Einstellung eines Großdenkmals absichtlich verbauen kann. Dann erst sehen wir den europäischen und notwendigerweise den asiatischen Norden, wie sie ursprünglich und eigentlich waren. Damit endlich erschließt sich vom Griechischen, Iranischen und von unserer „Gotik" aus der Blick auf das Ganze und wir lernen den Nordstandpunkt vom Mittelmeerglauben trennen.

Der neue Gesichtskreis hebt von den Mittelmeerkunstkreisen nur Hellas heraus, läßt den alten Orient, den Hellenismus und Rom in zweite Reihe zurücktreten und sucht vielmehr die Wege, die die griechischen Einwanderer einst vom Norden nach dem Mittelmeere genommen haben. Er kommt dabei auf die indogermanische Achse, die vom hohen Norden Europas bis nach der Mitte Asiens in Iran und Turan führt, von wo aus Indien und Ostasien einst ebenso seelisch befruchtet wurden, wie Hellas von Südrußland her. Legt er den westlichen Ausstrahlungspunkt, Hellas, zusammen mit dem östlichen, Iran, dann gesellt sich dem Wesen nach von selbst künstlerisch noch ein drittes Gebiet auf unserem nordeuropäischen Boden dazu, jene Blüte der christlichen Kunst, die wir kurz Gotik nennen. Das ist unsere neue Welt, von der aus der Deutsche der Zukunft ausgehen muß, will er an die Entwicklung

der Bildenden Kunst vom Nordstandpunkte herantreten und die Irreleitung der Kunstgeschichte durch das kaiserliche Rom, die Mönche und das Gottesgnadentum, schließlich den historischen Humanismus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts endlich hinter sich werfen. Zierat und Landschaft, dazu volkstümliche Rohstoffe, wie das Holz, treten dem Stein und der menschlichen Gestalt gegenüber wieder in den Vordergrund, Völkerwanderungskunst und Rokoko erscheinen in einem ganz neuen Lichte und die Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts leuchtet zurück in die seelischen Grundzüge unserer indogermanischen Vorzeit. Damit ist eine ganz neue „Kunstgeschichte" gegeben, jene vom Nordstandpunkt gesehene, die wir Deutschen brauchen, um uns von seiten der Bildenden Kunst auf uns selbst zu besinnen. In ihr sollte jeder kirchliche oder machtgierige Einschlag in den seelischen Gehalt der Kunst vermieden werden. Das Leben Jesu hat ebenso wenig mit deutschem Wesen zu tun, wie jedes kirchliche Dogma, jede machtpolitische oder humanistische Vortäuschung (Allegorie). Die rein menschlichen Züge, die die deutsche Nordseele zeigt, das Denken und Träumen des bekennenden Nordmenschen stehen im Vordergrunde der Bildenden Kunst, alles, was sich im Rahmen von Menschtentum und Menschheit, Schöpfer und All bewegt.

Ich mußte den Leser einleitend zu Überlegungen veranlassen, die er vielleicht erst in ihrer Notwendigkeit ganz erfassen wird, wenn er das nachfolgende Buch gelesen, bzw. sich von ihm in die Denkmäler hat einführen lassen. Man mag sie also vorerst überschlagen, wegbleiben dürfen sie nicht. Und ebensowenig der Schluß über die Kunstgeschichte der Zukunft. Der neue Weg mußte schonungslos gezeigt werden, sonst läuft der Forscher Gefahr, daß seine Erkenntnisse ihm noch im Munde verdreht werden. Ein Einzelner kann durch die humanistischen Historiker ebenso gehaßt und verketzert werden, wie wir es heute am deutschen Volke durch die Plutokraten und Juden erleben. Das kann ihn in seiner freudigen Hingabe und Tatkraft an die Sache nicht beirren.

Wien, Juli 1940.

Josef Strzygowski.

Einleitung

Die Verfahren der vergleichenden Kunstforschung.

Die Aufeinanderfolge der Abschnitte dieses Buches fordert eine kurze Erklärung. Seit nunmehr bald vierzig Jahren suche ich die Gelehrten vom Geiste zu einem planmäßigen Ausbau ihrer wissenschaftlichen Verfahren hinzuführen, indem ich ihnen immer wieder zeige, daß es mit dem einen, grundlegend wissenschaftlichen Verfahren zur Beschaffung unseres Wissens, das sie kennen, die Kunde, nicht getan ist, sondern jede einzelne Lebenswesenheit sich, nachdem die Bestandtatsachen festgestellt sind, auf Wesen und Entwicklung der Sachen und auch des Beschauers selbst sachmännisch, nicht nur wie man es nennt, philologisch und historisch oder gar philosophisch einstellen muß. Solange das nicht geschieht, tragen die Gelehrten dieser Art immer nur Arbeitsstoff für die Errichtung von Grundmauern zusammen, sind aber nicht imstande, diesen auch nur dem Unterbau entsprechend zu ordnen, geschweige denn den Oberbau selbst zu errichten. Mit den eingebildeten Kartenhäusern dieser Art „Wissenschaft" muß es endlich einmal ein Ende haben. Ich hoffe, daß auch darin das deutsche Volk, wenn es einmal daran geht, sich für die Dauer einzurichten, Ordnung macht und mit einem Neuaufbau vorangeht.

Über die neuen Verfahren habe ich schon 1923 in „Krisis der Geisteswissenschaft", dann „Forschung und Erziehung" 1928 (für Erzieher und Schulen), schließlich „Geistige Umkehr" 1938 und „Die deutsche Nordseele" 1940 gehandelt. Hier seien diese Dinge mehr handgreiflich (praktisch) vorgebracht, zuerst an den Sachen selbst, dann kurz auch über den Beschauer.

Über allen diesen Verfahren, nach denen das vorliegende Buch eingeteilt wurde, schwebt freilich die Kunst in ihrer unauflösbaren Lebenseinheit. Wenn ich daher die methodischen Dinge hier in einem zunächst für Lehrer bestimmten Buche in den Vordergrund stelle, so geschieht es erstens aus erzieherischen Gründen und dann, weil jedem Kunstfreunde not tut, sich endlich über den verfehlten Aufbau der Geisteswissenschaften und die mangelnde völkische Gesinnung der Kunstgeschichte im besonderen ernstlich Gedanken zu machen.

Ich möchte einleitend zur Einführung einen Aufsatz (mit einigen Nachträgen) wieder abdrucken, den ich 1934 im ersten Bande der damals neuen Zeitschrift „Rasse" erscheinen ließ, um zu zeigen, wie ganz anders man an Fragen der europäischen Kunst vom Nordstandpunkt herantreten muß, will man sie nicht im üblichen Mittelmeerglauben, sondern vom Norden her sehen lernen. Ich greife dabei als Stichprobe ganz bewußt eine der wichtigsten Fragen der Nordforschung überhaupt

in demjenigen Kunstkreise heraus, der uns Indogermanen, trotz seiner beginnenden Zersetzung durch Einführung des Steines und der menschlichen Gestalt, der wertvollste bleiben dürfte. Es lohnt, den Aufsatz in zweiter Auflage zu bringen, weil die heute ausschließlich herrschende germanische Strömung vom Indogermanischen im Anschluß an das Griechische noch immer nichts wissen will.

Die Akropolis zu Athen vom Nordstandpunkt.

Was die gotischen Großkirchen für die germanische Kunst, das sind die Akropolen für die griechische. Und wie sich zeigen läßt, daß in Dürer das alte Indogermanentum wieder lebendig geworden ist, so war es noch lebendig in der Zeit des Phidias, als der Parthenon auf der Akropolis zu Athen durch ihn seine Bildwerke erhielt. Wir müssen lernen, die Dinge so im Zusammenhange zu sehen, und zur völligen Klärung noch ein drittes ausgesprochen indogermanisches Gebiet dazu nehmen, Iran und sein Ausbreitungsfeld in ganz Asien. Das anzuregen, schreibe ich den vorliegenden Aufsatz, der mit ein paar kurzen Worten und einigen wenigen Bildbeilagen einen Eindruck von der Bedeutung der für die Forschung der Zukunft so wichtigen Angelegenheit zu geben versuchen soll.

Ich war 1889 schon vierzehn Tage in Athen, bevor ich mich zum ersten Mal auf die Akropolis wagte, und auch da nur, um bei untergehender Sonne das Ganze in mich aufzunehmen. Eine heilige Scheu umfängt den Nordmenschen heute noch, wenn er nach dem Mittelmeere pilgernd sich vor solchen Stätten indogermanischen Glaubens befindet. Etwas davon hält ihn auch gefangen, wenn er in Ulm, Freiburg, Köln oder Wien jene Großkirchen der nordischen Blüte christlichen Wesens betritt, die unsere alten Städte wie Berge auftürmten.

Schon der Name Akropolis enthält etwas im Sinne einer der Unterstadt oder Ebene überragenden Hochstadt. Am merkwürdigsten hat der Landschafter Goethe in einer seiner sizilianischen Zeichnungen in Weimar, vielleicht im Anschluß an Cefalu, den Sinn dessen, was wir Akropolis nennen, zu erfassen gewußt: Zwischen Bergen und Wasser eingebettet ragt dort die Hochstadt mit ihren Tempeln über die Unterstadt empor. Freilich ist auch Goethe bei dem landschaftlichen Begriff der „Akropolis" stehengeblieben, und wir können vielleicht gerade an ihn anknüpfend feststellen, wie notwendig es für uns Deutsche ist, weiterzusehen.

Kunde.

Es gibt von Curtius (1844) und Beulé angefangen sehr viele Beschreibungen der Akropolis. Sie ist ein etwa 100 m hoher Felsen, oben abgeplattet und von W nach O 300 m lang und bis zu 130 m breit. Die Nordseite dieser „Burg" war angeblich schon von den Pelasgern befestigt worden (Hdt. 6, 137), die Südseite befestigte Kimon. Was innerhalb dieser Mauern lag, war das eigentliche *Ἄστυ*,

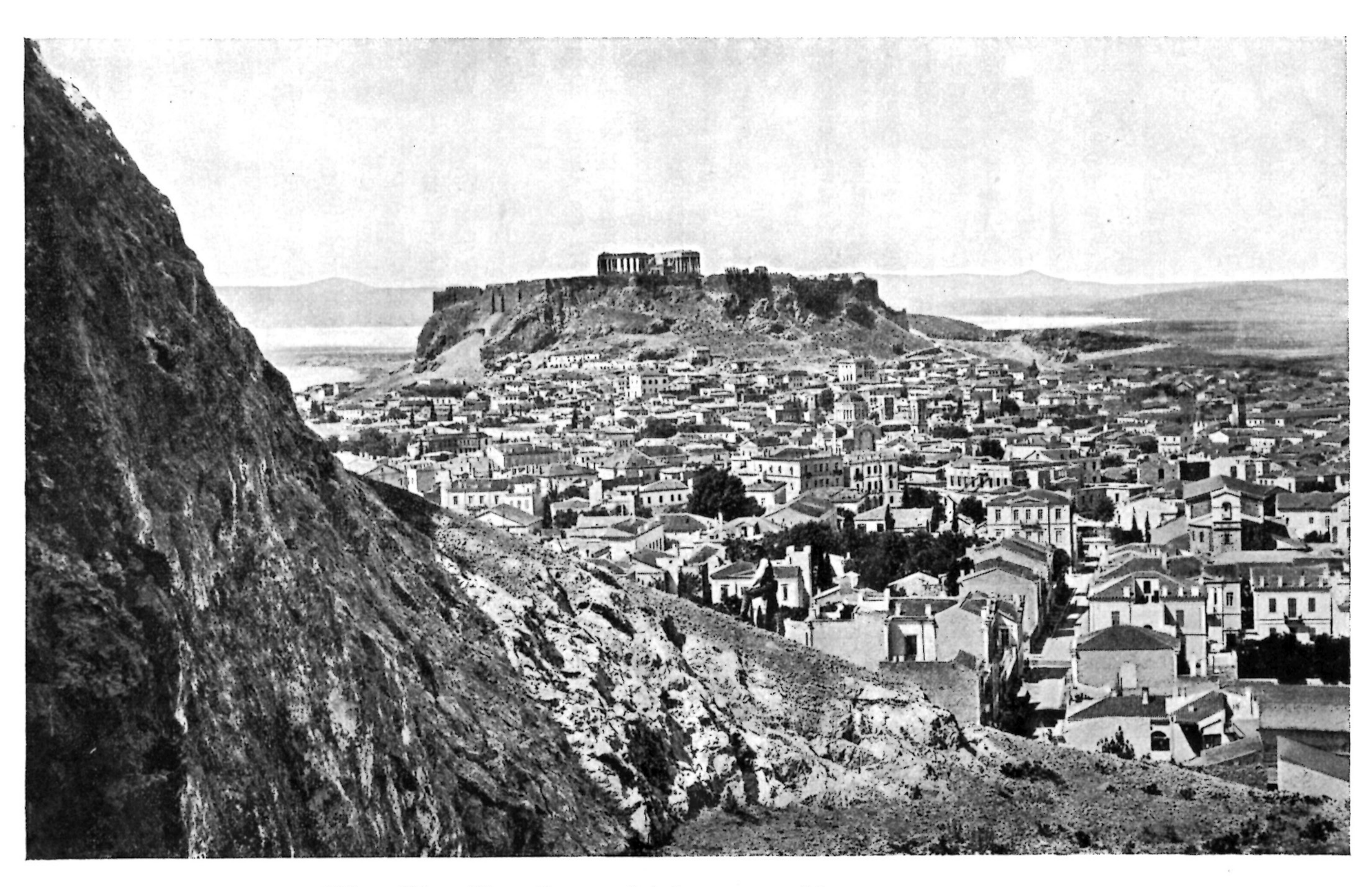


Abb. 1 Athen. Akropolis, vom Lykabettos aus gesehen. (Eigene alte Aufnahme)

für alle Zeit in religiöser, künstlerischer und politischer Hinsicht der Mittelpunkt der Stadt, den dann Perikles mit den berühmten Großwerken ausstattete. So viel hat schon Lübkers Reallexikon 1854 zu erzählen gewußt; viel ist man darüber nicht gerade hinausgekommen, vgl. zuletzt W. Hege und G. Rodenwaldt, „Die Akropolis".

Uns beschäftigt einmal die Gesamtansicht und Lage in der attischen Ebene, dann das Erechtheion mit dem einen Parthenongiebel zusammen und endlich die merkwürdige Verknüpfung der Akropolis mit Athena, der Parthenos wie Promachos, der Jungfrau und Vorkämpferin.

Abb. 1 zeigt die Akropolis vom Lykabettos aus gesehen, mit Bergen und Hügeln, dazwischen Wasser im Hintergrund. Außer dem Hafen von Peiraios schneiden noch drei kleinere Häfen in das Gebiet der Burg ein, von denen die Bucht von Phaleron heute noch eine Rolle spielt. Der Felsen in der Mitte aller dieser Berge und Wässer steigt aus dem Häusermeer in steinigen Abhängen empor zu der Mauer, die die Fläche oben auf allen Seiten umschließt. Über sie ragen die Hauptbauten, der Parthenon vor allen, rechts die Propyläen und dazwischen das Erechtheion empor. Es sind dies zugleich jene Bauwerke, die von allem Anfang an maßgebend gewesen sein dürften: das Tor, d. h. die Grenze der Außenwelt, im Westen, dann inmitten nahe dem Nordabhang das Erechtheion, an dem die älteste geschichtliche Überlieferung zu haften scheint, und endlich daneben auf dem höchsten Punkte der Tempel der Athena Parthenos in der Richtung von Westen nach Osten, so daß man von seinen Toren und Vorhallen aus die auf- und untergehende Sonne beobachten kann. Die Aufnahme, die ich in Abb. 1 bieten kann, gibt von alledem über die Stadt hinweg einen ausgezeichneten Eindruck. Man erinnere sich dessen, wenn ich unten vom Weltberge spreche.

Am Erechtheion und im Parthenongiebel wurden in gewissem Sinne die ältesten Wahrzeichen der Akropolis zusammengebracht: Im Glauben der Griechen spielt der heilige Ölbaum der Athena und der Salzquell des Poseidon, beide einst am Erechtheion zu sehen, wie überliefert ist, eine Rolle. Die Götter stritten um Besitz und Vorrang, wie noch Phidias diesen Wettstreit im Westgiebel des Parthenon darstellte. Uns ist diese Darstellung wichtiger als jede schriftliche Quelle. Leider war die Mitte des Westgiebels — die des Ostgiebels fehlte damals schon ganz — zu Carreys Zeiten 1674 halb zerstört. Für uns kommt es nur auf das Vorhandensein von Ölbaum und Salzquell an.

Nach Carrey (Abb. 2) sah man in der Mitte des Giebels, die durch Mauerwerk gestützt erscheint, vorn nach rechts hin ausfallend, aber nach links zurückblickend, eine nackte bärtige Mannesgestalt, deren Arme und Füße bereits abgebrochen waren, der Torso wurde nur durch eine Mauer noch festgehalten. Links hinter dieser Mauer stand Athena, kenntlich an dem langen, doppelt überfallenden und ärmellosen Gewande mit der Ägis quer über die Brust, wie sie im Gegen-

satze zum Manne nach links hin ausfällt. Der Kopf war leider abgebrochen. Neben ihr ein Zweigespann, dem offenbar auf der rechten Seite ein anderes entsprochen haben muß; dort unter der Lenkerin ein Fisch, was für Poseidon sprechen würde. Dann zu beiden Seiten zuerst sitzende und dann liegende Gestalten.

Es bliebe völlig unklar, was da in der Mitte eigentlich gegeben war, wenn die Gruppe der beiden von der Mitte des Giebels nach beiden Seiten Ausfallenden nicht auf Grund von Quellen als Athena und Poseidon bestätigt würden und diese Schriftquellen nicht auch von dem Streite berichteten, der von den beiden Göttern um den Besitz von Attika ausgetragen wurde. Daraufhin ist wiederholt versucht worden, die Gruppe wieder herzustellen. Ich gebe den Versuch Th. Großes, den schon J. Overbeck in seiner „Geschichte der griechischen Plastik" 1869, (I, S. 276) gebracht hat (Abb. 3). Danach wären die Sinnbilder der beiden Götter, der Ölbaum der Athena, den diese mit der linken Hand umfaßt, und der Quell des Poseidon, durch einen Stoß des in seiner erhobenen Rechten nach abwärts gezückten Dreizackes aus dem Boden hervorspringend, anschaulich dargestellt gewesen. Man würde also in der Mitte mit einer richtigen Landschaft mit dem Baum im Mittellot unter der Giebelspitze und dem Quell an der Wurzel auf Seite des Poseidon zu rechnen haben. Der Giebel schneidet diese Landschaft oben wie eines Berges Spitze ab.

Athena blieb in dem Streite Siegerin, sie allein wurde die Burgherrin. Es muß von vornherein sehr unterstrichen werden, daß Athena auf der Akropolis überdies in einem Tempel als Jungfrau und zugleich als Promachos im Freien verehrt wurde. Beide Standbilder schuf Phidias. Die Parthenos, das hehre Goldelfenbeinbild, stand dem Eingang gegenüber im Innenraum ihres Tempels, also in der Achse; die riesige Bronze der Promachos dagegen auf einem Platze zwischen dem Parthenon und den Propyläen. In beiden Fällen war die wie im Giebel mit dem ärmellosen, doppelt geschürzten Chiton bekleidete Frau stehend gegeben, ausgerüstet

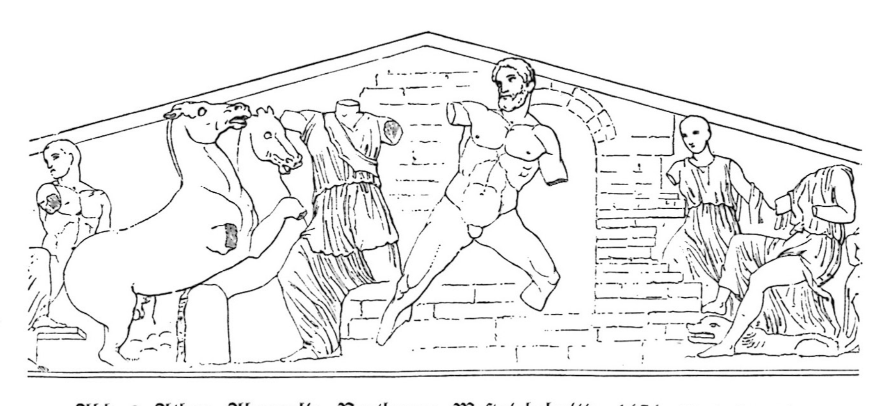


Abb. 2 Athen. Akropolis, Parthenon, Westgiebelmitte. 1674. (Nach Carrey.)

mit Speer und Schild, der Ägis und dem Helm, also nicht so sehr als Weisheitsgöttin, sondern ausgesprochen als kriegerische Jungfrau, was noch mehr im Freien als im Innenraum betont war.

Die vorgenommene Beschreibung der „Burg" läßt als Leitgestalt in der Akropolis zu Athen ein landschaftliches Bild sichtbar werden, in dem auf einem Felsen inmitten von Bergen und Meer ein Baum mit einem Quell von einer Mauer umschlossen sichtbar wird. Dazu tritt eine weibliche Gestalt als Wächterin.

Soweit die Kunde von der Akropolis, die für unsere Zwecke in Betracht kommt. Ich gehe nun auf die Wesensbetrachtung dieser Bestandtatsachen und später auf die Entwicklungserklärung über, der am Schluß ein Wort über die überlieferte Haltung der Gelehrten folgen soll.

Wesen.

Bisher gilt die Akropolis als die Burg von Athen bzw. Attika. Das wird schon bis zu einem gewissen Grade richtig sein; dazu aber kommen andere Bedeutungsvorstellungen, die für das Verständnis des Wesens dieser Anlage vielleicht bezeichnender sein könnten als der alltägliche Zweck, der auch an anderen Orten, wie Troja, Mykenä, Tiryns, Korinth usw. zutrifft. In Athen scheinen dazu sehr wichtige, etwas ferner liegende und weniger beachtete Bedeutungsvorstellungen gekommen zu sein, die der Kunstforscher vom Norden, u. a. aber auch von Iran und China aus, zu sehen glaubt. Es handelt sich dabei, worauf ich schon in der Kunde vorbereitete, einmal um die Bedeutung der Akropolis an sich in der attischen Landschaft, dann um die Sinnbilder, die im Götterstreit eine Rolle spielten, und endlich um die Stellung der Athena als Jungfrau und Kriegerin. Ich will nachfolgend planmäßig im Sinne der Wesensbetrachtung auf einige wenige Einzelheiten eingehen, soweit die eben bezeichneten Fragen es im Rahmen des Planes erfordern.



Abb. 3 Athen. Akropolis, Parthenon, Westgiebelmitte. (Wiederherstellungsversuch von Th. Grosse.)

Da sind also zunächst einmal die Gegebenheiten der Natur und wie sich das Handwerk mit ihnen auseinandersetzte. Die Akropolis, als eine neben anderen Erhebungen aus der attischen Ebene auftauchend, hat doch wohl eine Bearbeitung insofern erfahren, als man der Natur nachhalf und oben eine möglichst ebene Fläche herstellte. Das hat sich deutlich bei der Räumung der Klüfte gezeigt; es ist aber auch möglich, daß Felszacken, die über der Fläche emporstanden, abgearbeitet wurden. Wir werden gleich von chinesischer Seite her die Darstellung einer Akropolis kennenlernen, bei der solche Spitzen belassen wurden, weil sie die Fläche im Hintergrund abschlossen und so zu einer Art Bühne gestalteten. Das wird in Athen nicht der Fall gewesen sein. Es kann sich dort höchstens um einige vorstehende Felszacken gehandelt haben, die ausgeebnet wurden. Die Art, wie man mit solchen Naturgegebenheiten umging, dürfte vielleicht bei näherer Untersuchung erkennen lassen, daß es von vornherein nicht so sehr die Zwecke einer Burg, sondern gewisse Bedeutungsvorstellungen waren, die bei der Ausgestaltung des Felsens der Akropolis maßgebend in Betracht zu ziehen sind. Ich will zunächst nur eine solche beispielsweise anführen.

Die Weltbergvorstellung. Die Akropolis ist die niedrigste der attischen Höhen, des Lykabettos in Athen selbst und des Hymettos im östlichen Hintergrunde der Stadt. Es ist kaum denkbar, daß einer dieser Berge mit der Akropolis in engerer Beziehung stand, wie es in Iran und bei den damit in Beziehung stehenden Völkern im Norden Europas zu Zwecken des Glaubensdienstes der Fall ist, bei den Germanen sowohl wie den Slawen, wo in der Regel zwei zu seiten eines Gewässers gelegene Bergspitzen ausgesucht wurden. Man lese daraufhin mein Slawenwerk S. 40 nach, dazu jetzt auch W. Anderson „Mannus" 1932, S. 19 f., und „Nordische Welt" 1934.

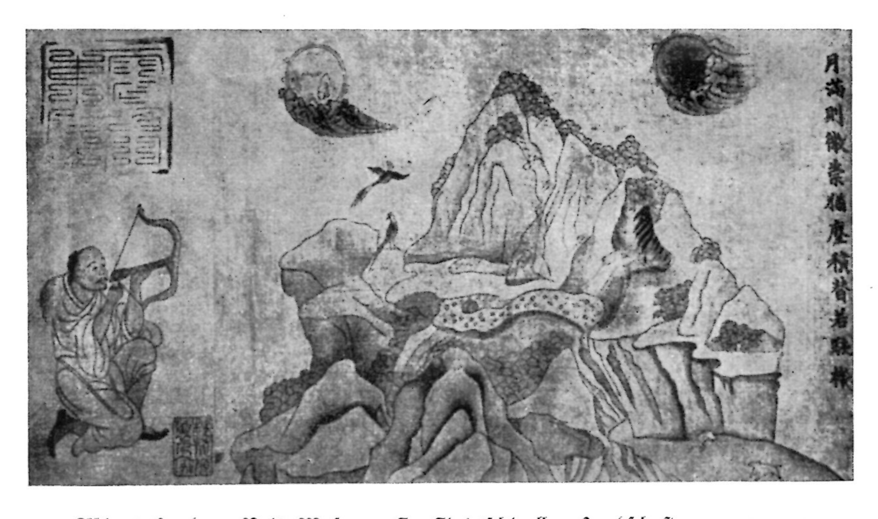


Abb. 4 London. Brit. Museum, Ku K'ai tschirolle: Landschaft. (Nach Binyon.)

In Athen wird es sich wohl noch um den einen Berg allein, nicht um die Zweizahl als Vertreter des Guten und Bösen gehandelt haben. Diese Einführung scheint erst in Iran vorgenommen worden zu sein, und zwar nach der Abwanderung der Inder und jener Indogermanen, die bis China vorgedrungen sind. Ursprünglich ist nur e i n Berg Sinnbild des Heils, wie ich an ein paar Beispielen belegen möchte.

Abb. 4 zeigt die merkwürdige Landschaft, die mitten eingesprengt in die Ku k'ai tschirolle des British Museums erscheint, eine auf eine Schöpfung des 4./5. Jahrhunderts n. Chr. zurückgehende farbige Zeichnung auf Seide. Es handelt sich im übrigen in der Rolle um Vorführung guter Beispiele im konfuzianischen Sinne für die am Hofe zu erziehenden Edelfräulein. Nur die Landschaft fällt scheinbar aus den sonst fast ausschließlich mit der menschlichen Gestalt arbeitenden Malereien heraus. Wir sehen eine richtige Akropolis, insofern dabei ein von der Natur gegebener Felsberg in Betracht kommt. Er steigt aus felsigen Vorbergen und bewaldeten Tälern dahinter zu einer ebenen, wie es scheint durch ein Gewässer belebten Fläche an, die durch eine schräg ansteigende Bergwand mit den Grat überragenden Wäldern abgeschlossen wird. Daß es sich um eine heilige Landschaft handelt, beweisen Sonne und Mond oben, dann die Tiere und Vögel, die sie beleben, und vor allem der Wächter, der links neben dem Felsberge kniet und seinen gespannten Bogen zielend auf einen Punkt des landschaftlichen Ganzen gerichtet hält (vgl. mein „Asiens Bildende Kunst", S. 65 und 735).

Das ist also der Weltberg in seiner reinsten Fassung. Auf ihm liegt das Paradies mit einem Baume zwischen Wasser und Wiese, von dem die Ströme nach allen Windrichtungen ausgehen. Es fragt sich, ob noch eine zweite so unbefangene nordische Auffassung des „Schicksalsgartens" nachweisbar ist. Ich will nur zwei Beispiele zum Vergleich danebenstellen, ein buddhistisches und ein christliches.

Abb. 5 zeigt den Berg Meru vom Tamamuschischrein im buddhistischen Horiuschikloster zu Nara in Japan, also eine indische Vorstellung auf ostasiatischem Boden, über das iranische Zwischengebiet getragen. Ein Rokoko-Baumkuchen erhebt sich im Mittellot, aus lauter einzelnen kleinen Rechteckstücken zusammengesetzt. Unten die Erde, aus der der Stamm, von Drachen gedreht, emporsteigt, mit

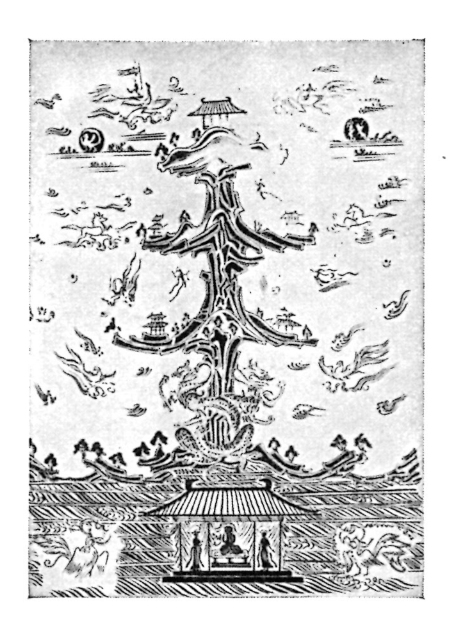


Abb. 5 Nara. Horjuschi, Tamamuschischrein
Der Berg Meru.

zwei Astpaaren und einer Spitze, auf der, wie fast auf jedem Stück der „Landschaft", ein Tempel oder ein bzw. mehrere Bäume stehen. Beiderseits oben wieder Sonne und Mond, Wolken und allerhand Luftgeister, dazu unterirdisch ein Gotteshaus u. a. m. Dieses Weltberggebilde, das man erst versteht, wenn man auch die anderen drei „Landschaften" des Tamamuschischreines kennt, stammt aus der Zeit um 600 n. Chr. (vgl. mein „Asiens Bildende Kunst", S. 157 und 676 f.).

Das dritte Beispiel nehme ich aus Westeuropa, es ist die burgundische Paradiesesdarstellung aus dem Livre d'heures des Duc de Berry in Chantilly (Abb. 6). Dem Durchschnittskunsthistoriker fallen sofort die vier Gruppen der nackten Adam und Eva ins Auge, er achtet kaum viel auf die Umgebung, vielleicht eher noch auf den Garten selbst und den für uns heute seltenen gotischen Lebensbrunnen in der Mitte, dazu das ebenso reiche Tor, weniger, worauf es uns gerade ankommt, darauf, daß dieses Paradies kreisrund und von einer Mauer umschlossen ist, vor der im Vordergrunde seltsame Dinge zu bemerken sind. Da sieht man zunächst von links her um die Mauer ein Felsufer ansteigen, das sich immer mehr in eine Landschaft spitzer Berge umbildet, die nach vorn mit einer flachen, merkwürdig gezackten Felsstufe endigen. Vor ihr ist offenbar Wasser angedeutet, das rechts bis unter Adam und Eva vor dem Tore reicht. Die Füße der beiden treten zwischen die Berge. Die Wellen des Wassers sind bis weit in den Vordergrund sichtbar. Was heißt das alles um 1416?



Abb. 6 Chantilly. Stundenbuch des Herzogs von Berry: Paradies. (Nach Durrieu.)

Es ist immer die gleiche altindogermanische Vorstellung vom Schicksalshain, in den die Kirche im Anschluß an das Alte Testament Adam und Eva brachte, während ursprünglich im Norden nur der Garten oder die Landschaft an sich auf dem Weltberge da war, umspült vom Weltmeere, zu dem fast regelmäßig die zackigen Felsufer am Rande des Felsberges überleiten. In dem Stundenbuche von Chantilly ist die vorchristlich-germanisch-iranische Vorstellung noch anschaulich in eine Einheit mit der kirchlichen Auffassung gebracht in einer Zeit, dem 15. Jahrhundert, in der bei den Germanen und besonders den Deutschen (Dürer) ein auffallendes Wiederdurchbrechen altindogermanischer, volkstümlicher Überlieferungen ganz allgemein zu beobachten ist. Darüber unten mehr.

Wenn ich im Zusammenhange mit der Athener Akropolis auf diese Dinge zurückkomme, so geschieht es, weil dieser heilige Berg an sich in der Landschaft wie eine der nordischen Glaubensbühnen wirkt, vor allem aber nach der Überlieferung zwei Wahrzeichen aufwies, die für diese Art von Jenseits- oder Schicksalsgarten, später das Paradies, kennzeichnend sind:

Die Vorstellung vom Lebensbaum und Lebensbrunnen. In der Miniatur des Stundenbuches von Chantilly erscheinen nebeneinander einmal der Lebensbaum (um den sich die Schlange ringelt und Eva den Apfel reicht) und daneben in der Mitte der Lebensbrunnen, ein hoher echt nordischer Aufbau, mit Wimpergen über den (zwölf) Bogen, und das sechseckige Brunnenbecken, der Umbau gekrönt von einer verstrebten und mit Krabben, Fialen und Kreuzblumen versehenen Spitze. Das Verhältnis von Baum und Brunnen ist hier bereits verkehrt, ursprünglich steht der Baum überragend in der Mitte, der Brunnen ist angedeutet durch aus der Wurzel des Baumes sprudelndes Wasser — etwa so also, wie sie beide Phidias im Westgiebel des Parthenon brachte, dort in Begleitung zweier menschlicher Gestalten, die ursprünglich in der nordischen Einbildungskraft sicher ebenso fehlten, wie Adam und Eva.

Was heißt da „ursprünglich"? Für den Kunstforscher handelt es sich dabei mit Bezug auf Hellas um die Zeit, in der das Wesen der bildenden Kunst dort noch nicht bestimmt wurde durch den Stein und die menschliche Gestalt. Davon wird gleich mehr zu sagen sein; vorläufig ist nur nötig hervorzuheben, daß es doch wohl eine Zeit gegeben haben dürfte, in der auch auf der Akropolis noch die Natur an sich den Ausschlag gab, bevor also Steinbauten und Götter in Menschengestalt dort errichtet bzw. heimisch wurden. Daß die Griechen bei ihrer Einwanderung solche Zustände noch kannten bzw. mitbrachten, belegen die Quellen.

Die Frühzeit griechischen Glaubens, in der noch Baum und Quell, nicht Tempel und Gott, den Ausschlag gaben, hat A. Freiherr von Warsberg in seinem Buche „Eine Wallfahrt nach Dodona", 1893, lebendig zu machen gesucht, wobei ihm Hesiod und Homer, vor allem aber Herodot Führer waren. An der hochwipfeligen Eiche saß dort eine jener Seherinnen, die angeblich aus dem Rauschen des Laubes und den Wetterzufällen weissagte. Wie die Pythia zu Delphi, so mag auch auf der Akropolis von Athen Ölbaum und Quell ursprünglich eine ganz andere und jedenfalls viel tiefere Bedeutung gehabt haben, als sie später nach dem Eintritt des Tempelbaues zu Ehren von Göttern erhielten. Im Rahmen solcher Bedeutungsüberlegungen gewinnt das Hervortreten einer einzelnen Frauengestalt im Zusammenhange mit der attischen Akropolis eine auffallende Beleuchtung: eine Jungfrau voller Weisheit, zugleich in kriegerischer Gestalt?

Zunächst bleiben wir noch bei der Akropolis ohne menschliche Gestalt und Tempel. Sie ist dann, scheint es, ein „Weltberg", auf dem, von Mauern umschlossen, ein Garten mit Baum und Quell liegt, durch ein Tor zugänglich und von

irgendwelchen Wesen bewacht. Das aber ist der urnordische Jenseits- oder Schicksalsgarten, später von Iran aus Paradies genannt. Es ist nicht nur für die Akropolis wichtig, das festzustellen, sondern auch für die Nordforschung selbst, die dadurch einen ihrer wichtigsten Belege für die ursprüngliche Fassung des Jenseitsgedankens erhält. „Ursprünglich" aber heißt hier, bevor noch durch Iran eine Trübung des ursprünglich rein und unbefangen auf das Weltall gerichteten Gedankens eingetreten war. In meinen Büchern „Geistige Umkehr" und „Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst" ist darauf ausführlich eingegangen.

Athena als Heldenjungfrau. Es war während meines ersten einjährigen Aufenthaltes in Athen, als man die mit dem Perserschutt zugeworfenen Klüfte der Akropolis ausgrub und auf jene frühgriechische Reste von Bildnerei stieß, die heute den Stolz des Akropolismuseums neben dem vielen Großartigen bilden, das die Propyläen und Tempel selbst aufweisen. Darunter befinden sich auch jene in ihrer künstlerischen Wirkung unerhört geschlossen dastehenden Frauengestalten, die man jetzt einzeln als „Kore" bezeichnet — wir nannten sie seinerzeit Tanten, später Athenapriesterinnen — und für Weihgeschenke ausgibt, wie ja eine noch später von Phidias für die Lemnier auf der Akropolis angefertigt worden ist. Man muß diese Reihe von Frauengestalten mit den anderen im Panathenäenfriese des Parthenon vergleichen, um den Wandel vom liebenswürdig Entgegenkommenden der Frühgriechischen mit seinen altorientalischen Einschlägen (Abb. 7) gegenüber dem würdig zurückhaltenden Ernst und dem reinrassigen Gesichtsschnitt eines Phidias auf der Höhe attischer Kunst voll zu empfinden.



Abb. 7 Athen, Akropolis-Museum: Kore. (Nach Schrader, Auswahl Archäischer Marmorskulpturen.)

Was da an weiblichen Reizen jeder Art in langer Reihe vor uns hingestellt wird, überrascht im Rahmen der am Mittelmeere benachbarten orientalischen Kunst, von der die menschliche Gestalt an sich übernommen ist, derart, daß man fragt, woher die Griechen dem Orientalischen im Handumdrehen — könnte man fast sagen — dieses unerhört keusche Sinnbild jungfräulicher Zucht und Reinheit entnahmen, wenn sie es nicht schon bei ihrer Einwanderung aus dem Norden mitgebracht haben.

Wir stellten bisher für das Verständnis des Wesens der Akropolis neben die natürlichen

und handwerklichen Voraussetzungen solche der Bedeutung in den Vordergrund, und gehen nun in der planmäßigen Betrachtung weiter, indem wir an die Werte der Erscheinung, Gestalt und Form, herantreten. Sie haben so ausschlaggebend auf die ganze spätere Kunst Europas und von da aus auf den ganzen Erdkreis gewirkt, daß man von Attika und der Akropolis als einem Mittelpunkt der Weltkunst sprechen kann.

Wer die Sandalenbinderin von der Nikebrüstung, angebracht neben den Propyläen der Akropolis, betrachtet (Abb. 8), versteht sofort, warum die humanistisch eingestellte Kunstgeschichte Gestalt und Form nicht zu trennen wußte. Denn die Art, wie in diesem in jeder Beziehung vollendeten Flachbilde der menschliche Leib der Naturgestalt abgelauscht, im Faltenwurf aber eine spielende Form darüber geworfen erscheint, ist zu einer wunderbaren Einheit verwachsen, daß man von Hellas und Gotik sehr weit abliegende Umwege zurückgelegt haben muß, um zu begreifen, was da eigentlich vorliegt. Ich habe in „Forschung und Erziehung", S. 65 f, wie hier für die Akropolis, so dort für die darstellende Kunst der Griechen zu zeigen versucht, auf welche Art man einen attischen Grabstein, der gewiß noch auf Phidias bzw. seine Werkstätte zurückgeht, planmäßig betrachten muß, um darin die nordischen Werte zu sehen und ihnen gerecht zu werden. Es war dann im Entwicklungsabschnitte nicht so schwer, die Kräfte nachzuweisen, die zur Entstehung dieser Werte geführt haben dürften. Hier sei nur der Übergang von der Kunst (zum Teil in der Naturwirklichkeit selbst, zum Teil in der Holzkunst und ihrer Ausstattung), wie sie die Griechen noch vom Norden mitbrachten, zum Bauen im



Abb. 8 Sandalenlösende Nike von der Nikebalustrade der Akropolis.

Freiraum in Stein und zur Menschengestalt hervorgehoben, und wie Linienspiel und Farbenfreude allmählich durch die Modellierung in Licht und Schatten ersetzt wurden. Der europäische Norden hatte ursprünglich nur die Form gekannt; jetzt galt es, sie auf die erst am Mittelmeer übernommene menschliche Gestalt zu übertragen. Diesen Weg kann man allein schon auf der Akropolis an glänzenden Beispielen verfolgen; doch will ich der Kürze halber hier nicht weiter darauf eingehen. Man lese dafür meine erwähnte Hegesobetrachtung.

Schließlich sind doch wieder weitaus entscheidend jene höheren Bedeutungswerte, die des seelischen Gehaltes, aus denen die oben besprochenen Bedeutungsvorstellungen von Zweck und Gegenstand ebenso hervorgegangen sind, wie Gestalt und Form dadurch in ihrer Auswahl bestimmt wurden. Hierher gehört das befangene Lächeln der vorpersischen Standbilder, dann das traumverlorene Sinnen einer Art Schicksalsgestalt, dazu die vornehme Gelassenheit der männlichen Gestalten des Phidias, ähnlich auch die der weiblichen Gestalten, nur öfter gehoben durch einen in hingebender Geduld verharrenden Begleiter u. dgl. m. Es sind das Züge, die nicht nur einmal von dem oder jenem Künstler beobachtet und verwendet vorkommen, sondern immer wieder und über den ganzen Erdkreis verbreitet da sind, aber eben nur bei gewissen Völkern wiederkehren.

Das befangene Lächeln (Abb. 9). Es ist jedem als Kennzeichen des „Archaischen" ebenso bekannt wie das sogenannte griechische Profil, das sich allerdings länger in der Kunst erhalten hat. Das Lächeln aber kehrt immer nur dann in der bildenden Kunst des Erdkreises, etwa im Iranischen oder Gotischen, wieder, solange in diesen Kunstkreisen nicht irgendwelche bestimmte Gemütsbewegungen zu geben angestrebt wird. Auf der Akropolis tragen dieses befangene Lächeln mehr oder weniger alle die Jünglinge und Mädchen, die um 500 herum entstanden und im Perserschutt aufgefunden worden sind. Der Eindruck dieses Lächelns liegt nicht nur an der Mundbildung, sondern zugleich auch an den weit geöffneten Augen — Mund und Augen noch stark an das vorderasiatische Vorbild anklingend —, wie das griechische Profil nicht nur von der geraden Linie von Nase und Stirn, sondern vor allem auch von den tief ausgestochenen Augenhöhlen neben dem Nasenrücken abhängt. Seelische Befangenheit ist es, die in diesen frühesten Versuchen einer nordischen Hand steckt, den Zügen des menschlichen Antlitzes beizukommen. In Hellas, Iran und der Gotik geschieht dies unbewußt, Leonardo hat später bewußt wieder auf dieses Lächeln in seiner Art zurückgegriffen.



Abb. 9 Paris. Louvre: Männerkopf von der Akropolis.

Die Schicksalsgestalt. Eine merkwürdige Erscheinung, die im Griechischen häufig wiederkehrt, ist vielleicht am besten bekannt in jener Gestalt der „Penelope", wie man sie gewöhnlich nennt (Abb. 10 a u. 10 b), die mehrfach als das Bruchstück einer auf einem Felsen sinnend dasitzenden Frauengestalt erscheint und in den „Antiken Denkmälern" (Verlag Reimer, Berlin) in den bekanntesten Wieder-





Abb. 10 a und 10 b Sog. Penelope in mehreren Bruchstücken.
(Nach: „Antike Denkmäler" Berlin, Reimer.)

holungen zusammengestellt ist. Obwohl ein Freistandbild, ist sie doch nahezu in zwei Seitenansichten gearbeitet, von denen die Rückansicht in ihren faltigen Gewändern etwa in der bekannten Darmstädter Iphigenie des Feuerbach wiederkehrt. Vergleicht man diese Bruchstücke, bei denen sorgfältig jede neuere Ergänzung weggelassen werden muß, mit anderen ähnlichen, von der buddhistischen Kwannyin und dem Yima der Perser angefangen bis zu den Dichtern und Propheten des Abendlandes, wie Walter von der Vogelweide in seinem bekannten Gedichte oder mit der Melancholie von Dürer, dann stellt sich heraus, daß in dieser Gestalt bald das

Seherische, bald der Totenführer versinnbildlicht werden sollte, ausgehend vom „Urmenschen" der nordischen Sage (vgl. Näheres in meinem Buche „Dürer und der nordische Schicksalshain").

Kennzeichnend ist schon bei der Penelope, die wie die Kwannyin weiblich (letztere vielleicht doppelgeschlechtig, bei den Griechen aber ganz ausgesprochen weiblich) ist, daß die sinnend mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Felsen dasitzende Frau den Kopf in die rechte Hand und den entsprechenden Arm auf das Knie bzw. den Schenkel stützt. Sie ist dabei mit einem reichfaltigen Gewande und einem Mantel bekleidet, der, über den Kopf geschlagen, den Unterkörper umhüllt.

Die gleiche Gestalt kehrt auch wieder auf dem Bostoner jener beiden in Rom gefundenen Marmoraufsätze, auf denen ähnlich wie in Michelangelos Medici-



Abb. 11 Boston. Museum: Marmoraufsatz. (Nach Gerkan.)

gräbern auf ausschwingenden Bogen mit Voluten gelagert, vier Frauengestalten erscheinen, von denen die beiden in Boston (Abb. 11) zu seiten eines die Waage haltenden Jünglings als ausgesprochene Schicksalsgestalten gekennzeichnet sind. Ich möchte nicht glauben, daß wir es mit einer Fälschung zu tun haben (Gerkan in den „Jahresheften des österr. arch. Instituts" XXV); dazu ist gerade unsere Schicksalsgestalt zu ausdrucksvoll als Todessinnbild gebracht, das wäre in einer Zeit, in der man diese Bedeutung noch kaum ahnte. Sie ist erst jetzt durch den Vergleich mit der Kwannon in Ostasien und dem Engel im Frankfurter Schicksalshain Christi (darüber unten) deutlich als Sinnbild des Todes zu erkennen.

Mit der Akropolis im engeren Sinne ist die Gestaltenwelt des Parthenon verknüpft, für die immer wieder, wie bei der indogermanischen Gestalt des über die Schöpfung nachsinnenden ersten Menschen auf seinem Felsen, die Landschaft im Hintergrunde zu sehen ist. Brunn in seinem „Griechische Götterideale" streifte nahe daran, solche Schöpfungen unter der Aufschrift zu vereinigen: „Wie die griechischen Bildhauer Landschaften aus Menschengestalten schufen"; Rembrandt hat vielleicht Ähnliches getan, wenn er die landschaftliche Form auf seine Gruppenbilder übertrug, wie z. B. in der Nachtwache (vgl. die Landschaft mit den Samaritern in der

Czartorysky-Galerie in Krakau). Im Griechischen und bei Phidias ganz besonders liegt der tiefere landschaftliche Sinn in einer Hingegebenheit an das Dasein, die nur aus dem Einssein mit der Natur und dem Aufgehen des Menschen in der Landschaft und dem All verständlich wird, wie bei Giorgione oder Böcklin, ob es sich nun um Mann oder Weib handelt. Man nehme den sogenannten Theseus und

Abb. 12

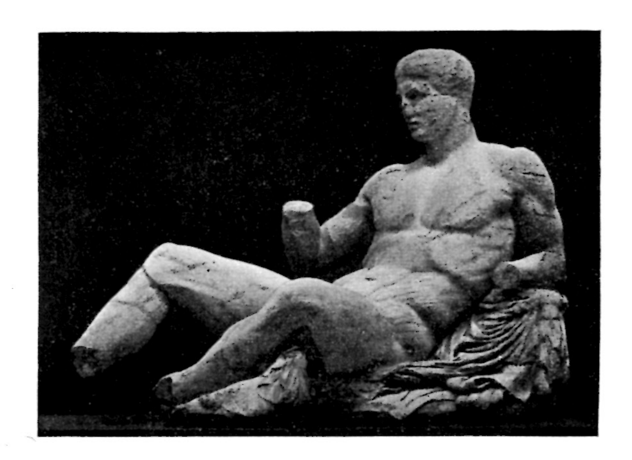


Abb. 12 u. 13 London. Brit. Museum: Sog. Theseus und „Tauschwestern" aus dem Ostgiebel des Parthenon.



Abb. 13

als Gegenstück die sogenannten Tauschwestern aus dem Ostgiebel in London (Abb. 12 u. 13) und wird in beiden jene Gelassenheit in der Lagerung des Körpers finden, die nur das völlige Gesättigt- und Einssein mit der Natur zeitigen kann. Michelangelo hat eine ähnliche Gestalt in einem der nackten Jünglinge des ersten Schöpfungstages in der Sixtina gemalt. Aber freilich, an eine Landschaft hat er dabei nicht gedacht; wohl aber die Griechen, wie sie ja rein äußerlich sichtbar in der Mitte des Westgiebels mit Ölbaum und Salzquelle auch wirklich angedeutet war.

Hingebende Geduld. An der Gruppe der Tauschwestern vom Ostgiebel (Abb. 13) dürfte beobachtet worden sein, daß die königliche Frau sich in eine lebendige Rückenlehne einschmiegt, eine zweite Frau, die ängstlich geradezu über die Gefährtin geneigt mit angezogenen Beinen dasitzt und alles zu vermeiden sucht, was die köstliche Ruhe, das Hingegossensein der „Schwester" stören könnte. Wir haben es mit einer Ausdrucksgestalt zu tun, für die ich den Namen der „hingebenden Geduld" vorschlagen möchte. Sie kehrt ebenso wie die sinnende Walter-Schicksalsgestalt in der Weltkunst immer wieder, natürlich nur unter gewissen Bedingungen. Ich will hier zwei Beispiele heranziehen. Das eine in Griechenland selbst auf den attischen Grabsteinen, von denen ich nur auf den der Hegeso (Abb. 14) verweise. Die vornehme Frau ist, wie in einem holländischen Sittenbilde, ganz versunken in das Anschauen eines Stückes, das sie dem Kästchen entnommen hat; und ihr gegenüber eben die „hingebende Geduld" in der Gestalt einer ganz in sich zusammensinkenden Dienerin, die mit dem Kästchen endlos dastehen wird, um nur ja die hohe Frau nicht zu stören.



Abb. 14 Athen. Nationalmuseum. Hegeso-Grabstein vom Dipylonfriedhofe. (Nach Conze, Att. Grabreliefs.)

Eine ähnliche Zusammenstellung kehrt öfter in Ostasien wieder in jenen in der Sungzeit beliebten Philosophenlandschaften, von denen ich eine in Abb. 15 wiedergebe. Der Philosoph sitzt links im Vordergrunde ganz versunken in das Anstaunen des Weltraumes, der lediglich durch einen Baum und ein paar Berglinien angedeutet ist. Durch einen Felsen getrennt, wird rechts im Vordergrunde, kleiner als der Weise links, sein Diener sichtbar, wie er, auch wieder halb vom Rücken gesehen, neben einem Zaune steht, ganz Hingabe, insofern er auf einem Stab gestützt wartet, bis der Herr seiner bedürfen wird (vgl. Asienwerk S. 67 und „Spuren" S. 283 f., wo Abb. 239 auch noch eine zweite Philosophenlandschaft.)



Abb. 15 Tokyo. Marquis Kuroda Naganari, Ma Jüan: Philosophenlandschaft. (Nach Shichi Tajima.)

Mit den vorgeführten Beispielen seelischen Gehaltes sind nur einige wenige Züge gegeben, die wie die vorausgegangenen gegenständlichen Stichproben im Anschluß an die Akropolis zu Athen die Aufmerksamkeit auf (im Wege solcher Vergleiche zu erschließenden) Bedeutungsvorstellungen lenken sollen, denen wir nun im nächsten Abschnitte mit dem Versuch einer Erklärung nähertreten wollen.

Entwicklung.

Wir haben im Wege des Vergleiches gezeigt, daß die Akropolis von Athen merkwürdig an eine weitverbreitete Überlieferung vom Weltberg anzuknüpfen scheint, auf dem das Paradies mit Baum und Quell liegt (Rasse I, S. 82 f.), und wie sehr die auf dieser Burg heimische Athena in ihrer seelischen Vielseitigkeit zusammen mit anderen auf der Akropolis gefundenen Frauengestalten auffallen muß. Es wird jetzt nachzuprüfen sein, ob für solche Werte die nötigen Kräfte als Erklärung nachgewiesen werden und diese, rein sachlich behandelt, am Mittelmeere zu Hause sein können, immer vorwiegend von der Bildenden Kunst aus gesehen. Die herrschende Meinung ist die, daß Dinge, die, ob nun der Bedeutung oder Er-

scheinung nach, in Hellas auftauchen, auch von dort, d. h. vom Mittelmeerkreis, ausgegangen sein und von dort aus in alle Welt Verbreitung gefunden haben müßten. In ähnlicher Weise ist man für andere örtliche, zeitliche und Gesellschaftskreise versteift auf den Glaubenssatz: „Alle Wege führen nach Rom." Ich habe gegen letztere Gläubige seit meinem „Orient oder Rom", 1901, immer wieder anzukämpfen gehabt und möchte jetzt in einem ähnlichen Sinne mit dem Weckruf: „Mittelmeer oder Norden" auf Fragen vorausgehender Entwicklungen führen, die gleichzeitig oder vor den altorientalischen Kunstkreisen sich durchsetzten, aber ebenso unbeachtet blieben, wie das eigentliche Asien neben dem gleichen alten Orient, dem Hellenismus und Rom. Meine Lebenserfahrung geht dahin, daß ursprünglich nicht Hellas der gebende Teil sei, sondern der Norden von Europa. Dort wären die Werte entstanden, von denen hier im Anschluß an die Akropolis zu Athen die Rede ist. Die Vorstellung vom Schicksalshain auf dem Weltberge mit Baum und Quell und was sonst in der Wesensbetrachtung und meinem Aufsatze herangezogen wurde, dürfte nicht von Hellas ausgehen und nicht von dort nach Iran, Indien und China wie in die Blüte der christlichen Kunst des Abendlandes vordringen, der gemeinsame Ursprung sei vielmehr im Norden Europas zu suchen, von wo ihn die indogermanischen Wanderungen in alle die Gebiete getragen hätten, die bei den einzelnen Beispielen zum Vergleiche herangezogen werden konnten. Diese Erkenntnis ist das Ergebnis meiner Lebensarbeit, wie ich sie in größeren Werken von „Spuren indogermanischen Glaubens" 1936 an vorlegen konnte.

Die Akropolis von Athen wurde der Mittelpunkt einer geistigen Bewegung, die am auffallendsten vielleicht im Gegensatze zu Sparta steht. Man halte neben Abb. 1 die am Fuße des Taygetos bzw. seiner Vorberge in die Ebene gebettete Lage von Sparta. Wer vom westlichen Peloponnes, Kalamata etwa, durch die Langadaschlucht herüberkommt und alle die mächtigen Reize dieser Hochgebirgsnatur in sich aufgenommen, schließlich von der Klosterstadt Mistra aus den Blick auf die fruchtbare Ebene genossen hat, der weiß, wie ganz anders Menschen, die durch lange Zeit in dieser Natur aufwuchsen, geartet sein müssen, als die Bewohner der attischen Ebene, die mit ihren Meeresbuchten und wechselnden Hügeln ein lachendes Gefilde darstellt. Damit aber wird freilich nur das Trennende, nicht das Gemeinsame der beiden griechischen Hauptstädte erklärt. Aber für eine Scheidung ist doch gerade diese Gegenüberstellung wichtig: wir haben in Athen und Sparta die beiden gegensätzlichen Naturen des Nordmenschen einmal geteilt, wie sonst meist vereint, vor uns: das sinnend in seelische und sittliche Tiefen Führende und das Kriegerische, wie beide Züge so merkwürdig auch in der Athena auf der Akropolis vereinigt erscheinen: Romantik und Tat. Nie darf vergessen werden, daß es sich in beiden Fällen um das I n d o g e r m a n e n e r b e handelt, wie es einst im hohen Norden von Europa im Kampf ums Dasein und in dem aufgezwungenen Winterschlafe mit seiner Vertiefung in das Weltall und dann wieder in harten Kämpfen und Wanderzügen, zum Teil geboren aus der Sehnsucht nach dem Süden, Sonne

und Wärme geworden ist. Ich kann hier nicht gleich auf die Einzelheiten eingehen, die zu dieser Annahme zwingen, will nur zunächst das Nachdenken anregen und die Antwort erst später geben.

Die Eiche von Dodona mag ähnlich wie die älteste Form der griechischen Standbilder, die Baumwalze, dafür sprechen, daß es das Holz war, mit dem die nordischen Einwanderer auf dem Boden der südlichen Halbinsel, dem Balkan, anlangten. Dort erst werden sie, wie ja auch die Grundform des griechischen Tempels lehrt, vom Holz auf den Steinbau, zuerst in porösem Stein und Ton, dann auf den Marmor übergegangen sein. Bei Auffindung des Perserschuttes auf der Akropolis waren die größte Überraschung für uns die in den buntesten Farben bemalten Porosgruppen, an deren Zusammensetzung wir alle mit dem gespanntesten Eifer teilnahmen. Was das Holz schon vorher im Norden Europas gezeitigt haben kann, das sollte jedem Nordmenschen, und den Deutschen voran, der Fund der Kunstladung des Osebergschiffes deutlich machen. Wer hätte so etwas aus dem 9. Jahrhundert nach der Zeitwende, der Blüte der Wikingerzeit, erwartet? Die Vorgeschichte müht sich mit den erhaltenen Stein-, Bronze- und Eisenfunden bzw. Töpferwaren ab und vergißt ganz, daß das nur Abfälle sind, während der führende Rohstoff das Holz war, von dem nichts auf uns gekommen ist. Man hat einmal von den Indianerstämmen in Britisch-Columbia gesagt, wenn alles, was sie in Holz gearbeitet hätten, erhalten wäre, könnte man sämtliche Museen der Welt damit vollstopfen. Ich glaube, ein Ähnliches gilt auch für den Norden Europas, unsere eigene Heimat von Urzeiten her.

Es war wiederholt davon die Rede, daß gewisse seelische Gehalte, wie das tiefe Sinnen des Urmenschen, Sehers und Totenführers, dann die landschaftliche Stimmung oder die hingebende Geduld weit verbreitet seien, aber freilich unter gewissen Bedingungen, von denen die wichtigste ist, daß dabei nur solche Gebiete in Betracht kommen, in die Indogermanen vorgedrungen sind, und solche Ausdrucksgestalten nur an Orten beobachtet werden, die Indogermanenblut in sich aufgenommen haben. Seit die Sprachforscher der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Schlagwort „Indogermane" aufgebracht haben, gelten die Griechen neben Iraniern und den arischen Indern als die Hauptvertreter dieser Sprachenfamilie. Es ist aber bisher nicht genügend beachtet worden, wenigstens nicht von der Kunstgeschichte, daß diese Zusammenhänge sich nicht nur auf Sprachstämme beschränken, sondern sehr entschieden auf rein geistigem und mehr noch auf seelischem Gebiete bestätigt werden, und zwar, was ganz besonders unterstrichen werden muß, zugunsten einer Herkunft der ganzen Bewegung vom hohen Norden Europas her. Dabei sind ausschlaggebend gerade landschaftliche Leitgestalten wie der Fels zwischen Meer und Bergen gelegen, ähnlich der Akropolis zu Athen, mauerumwallt Baum und Quell bergend, und alle die Ausdrucksgestalten, von denen ich einige Beispiele gegeben habe.

Das wichtigste ist, daß das Weib in Hellas nicht im Sinne der Schöpfungsgeschichte des Alten Testamentes Verführerin zum Bösen, sondern im schärfsten

Gegensatze dazu die Trägerin alles Guten, Reinen und Kampffrohen, ewige Jugend am unberührten Leibe ist. Die Rolle der Mutter fällt Frauengestalten wie der Demeter und im höchsten Sinne der Seherin wie Pythia zu. Man wird dann auch von vornherein Athena nicht als Göttin sehen, sondern versuchen, nachzuweisen, was sie ursprünglich im Norden war und was dann aus ihr am Mittelmeere geworden ist. Man vergleiche die Tatsachen, die bei dem Streite um die Ura Linda-Chronik zu Tage gekommen sind. Der Kunstforscher staunt immer wieder, wie eine Frau bzw. sogar ein Mädchen zur führenden Rolle auf der Akropolis kommen konnte.

Daß man überhaupt Tempel baute und darin Standbilder der Götter aufstellte, ist schon eine durch die im alten Orient entstandene Macht erst am Mittelmeer aufgebrachte Einführung. Noch mehr, daß man diese Götterstandbilder in ein Haus stellte, das ihnen gehörte, nur von der Priesterschaft betreten werden durfte, und den Gläubigen lediglich für das Auge, von der offenen Eingangstür aus, zugänglich war. Das gilt auch für den Parthenon und das Goldelfenbeinbild der Athena des Phidias. Wo immer diese Art der Verehrung aufgekommen sein mag, ob unter Mitwirkung von Nordvölkern oder nicht, mit den Indogermanen hat sie jedenfalls ursprünglich nichts zu tun.

Was wir in der Akropolis vor uns haben, ist in seiner ursprünglich ausschlaggebenden Bedeutung (Weltberg und Schicksalshain mit Baum, Quell und Wächtern) im Laufe einer vom Norden kommenden Bewegung nach Attika gelangt. Dort haben sich diese Vorstellungen mit den Forderungen der angrenzenden Machtstaaten auseinandersetzen müssen, und so ist aus dem Weltberg die Burg, aus der Frau als Seherin, Weise und Vorkämpferin die Göttin geworden, und man hat begonnen, seinen Glauben statt in der Landschaft nunmehr in Tempeln zu betätigen. Ob die klassischen Archäologen und Philologen diesen Spuren endlich einmal ernstlich folgen werden, statt sich auf Hellenismus, Christentum und Islam zu werfen?

Beschauer.

In der Überschrift dieses Aufsatzes heißt es „Die Akropolis vom Nordstandpunkt", d. h. nicht, wie bisher, gesehen im Mittelmeerglauben, sondern unbefangen von dem Standpunkt aus, der den Nordvölkern Europas und vor allem uns Deutschen doch eigentlich von vornherein und selbstverständlich nahegelegen haben sollte. Hellas und Rom haben den nordischen „Barbaren" äußere Lebensformen zugetragen, nachdem sie den seelischen Kern — die vorkaiserlichen Römer das Rechtsgefühl, die voralexandrinischen Griechen ihren Schönheitsdurst — vom Norden mitgebracht hatten. Das hat man bisher trotz der unzweideutigen Sprache, die der griechische Tempel spricht, nicht anerkennen wollen, weil die Wissenschaft, vom Renaissancegeist aufgebaut, den Norden verachtete und im Dienste der vom

alten Orient überlieferten Macht dem nachlief, was nach etwas aussieht, das Kleine und Unscheinbare aber, vor allem aber auch die vergänglichen Rohstoffe des Nordens, unbeachtet beiseite ließ. Standpunkte, die aus „humanistischer" Sprach- und Geschichtskenntnis hervorgegangen waren, behaupteten das Feld, Akademien und Fakultäten hielten die bevormundenden Zügel rücksichtslos gegen die eigene Heimat in der Hand.

Die Herren Sprach- und Geschichtsforscher gehen da Wege, die der Wissenschaft schlecht anstehen. Wie die großen Sprachforscher einst Bahn gebrochen haben und die Münchener Archäologenschule, der auch ich mich zurechne, künstlerisch vorwärts gegangen ist, so sollten auch die Geschichtsschreiber endlich anfangen, nicht immer nur den alten Orient, Hellenismus und Rom mit allem, was in Europa drum und dran hängt, gelten zu lassen, sondern endlich auch das eigentliche Asien mit seiner iranischen Ausstrahlungsmitte und das ursprüngliche Europa heranziehen. Die Kunstgeschichte selbst ist freilich zu jung, sie hat sich in dem Streite um Mschatta den Berliner Orientalisten gegenüber als unzulänglich erwiesen. Da aber nur von da, d. h. von Iran aus, der entscheidende Weg zurück nach dem Norden und der eigenen Heimat gefunden werden kann, so blieb nur der einseitige Teutonismus, die germanische Selbsttäuschung, übrig. Hoffen wir, daß die Einsicht der notwendigen Weitung zum Indogermanischen nicht zu lange auf sich warten läßt (darüber unten).

Ich habe absichtlich immer wieder auf meinen eigenen ersten Aufenthalt in Athen Bezug genommen und gezeigt, wie nahe mir die griechische Kunst von Anfang an stand, um dem unsinnigen Geschwätz zu steuern, als trüge ich einen Haß gegen die gesamte Antike mit mir herum. Gegen Hellas wende ich mich gewiß nicht, nur gegen den altorientalischen Geist und seine hellenistisch und römisch gewordene Zwangsherrschaft, die schon die griechische Kunst für ihre Zwecke auszunutzen wußte. Vielleicht erinnert sich sogar noch einer der jüngeren Überlebenden, Theodor Wiegand in Berlin (1934 geschrieben, inzwischen ist Wiegand verstorben), wie sehr ich, als er nach Athen kam, ihm beratend zur Seite stand und ganz erfüllt war von den Herrlichkeiten hellenischer Kunst, in die mich Carl Robert in Berlin und Heinrich v. Brunn in München eingeführt hatten. Wissen die Herren, welche Selbstverleugnung dazu gehörte, um Hellas und die Gotik herum den weiten Umweg über Byzanz, Persien und ganz Asien, schließlich über den Norden Europas zu machen, um schließlich im Alter etwas halbwegs Abgeklärtes über das sagen zu können, was wir Hellas und Rom, Iran, Gotik und Italien usw., schließlich auch über das, was wir Europa nennen? Der Umweg, den ich in langen Arbeitsjahren zurücklegte, hat mich vom Mittelmeerglauben weg auf den hohen Norden Europas geführt. Ich sehe die Dinge jetzt vom Nordstandpunkt aus an und bringe, indem ich nun endlich wieder zu den Ausgangspunkten der Arbeit in meiner Jugend zurückkehre, zunächst einmal zur Sprache, was mir unter diesem Gesichtspunkt über die Akropolis zu sagen notwendig erscheint.

Es sind fünfzig Jahre her, seit ich das erstemal über die Akropolis schrieb, damals über die Akropolis in altbyzantinischer Zeit in den „Mitteilungen des deutsch-archäologischen Instituts“ XIV, S. 271 f. Es war das Jahr 1889, in dem ich begann, im Osten auf die Suche zu gehen. Nun, nach einem halben Jahrhundert, kehre ich über Asien und den Norden Europas wieder zur Akropolis zurück, und kann nun erst meine Meinung darüber sagen, was sie der Wissenschaft vom Nordstandpunkt aus eigentlich bedeuten sollte.

Es dürfte dem Leser aufgefallen sein, daß ich vorstehend weit über die Grenzen hinausging, die die Kunstgeschichte Europas bis jetzt einhält. Diese Überschreitung soll nachfolgend ihre Erklärung finden.

Kunde

Die Hauptlücken unseres kundlichen Wissens am Beispiele der asiatischen und europäischen Kunst.

Ich lasse die übliche geschichtliche Kunde, das Verfahren zum Nachweise der Bestandtatsachen, hier ganz beiseite, es wird ohnehin auf allen Schulstufen gelehrt. Die sogenannte philologisch-historische Methode, ein von jeder Wissenschaft gefordertes Grundverfahren zum Nachweise der erhaltenen Bestände, ist allgemein bekannt. Daran ist nicht zu rütteln; erst die Art der Verknüpfung der auf diese Art gewissenhaft nachgewiesenen Tatsachen muß als unwissenschaftlich abgelehnt werden. Sie soll in Zukunft der geschichtsphilosophischen bzw. politischen, konfessionellen und nach Gelehrtenschulen wechselnden Willkür, d. h. „Auffassung" entzogen und wie der Nachweis der Bestandtatsachen selbst zum Gegenstand ernst wissenschaftlicher Überlegungen gemacht werden, um auch hier jede Möglichkeit einer willkürlichen Auffassung wenigstens im wissenschaftlichen Betriebe — was von vornherein betont werden muß — auszuschließen. Geschichte mag als Kunst bleiben und ihre Blüte überhaupt erst kommen sehen, wenn die Beschauerforschung „Auffassungen" an sich werten und schätzend abwägen gelernt haben wird; aber als Wissenschaft muß sie Verfahren weichen, die jede Vergewaltigung der Bestandtatsachen durch Auffassungen ausschließen. Das habe ich in meiner „Krisis", „Forschung und Erziehung", „Geistige Umkehr" und „Die deutsche Nordseele" immer wieder klar zu machen gesucht. Ich komme darauf nicht nochmals zurück.

Hier gilt es nur, in der Hauptsache für die Forschungsrichtung „Kunde" darauf aufmerksam zu machen, daß die Forschung über eine einzelne Lebenswesenheit, wie die Bildende Kunst, sich nicht nur auf die erhaltenen Denkmäler beschränken darf — von den schriftlichen Quellen gar nicht zu reden, — man vielmehr sehr ernst damit zu rechnen anfangen muß, daß zwischen diesen Beständen ungeheure Lücken klaffen, besonders je weiter wir uns zeitlich den Anfängen nähern. Die Geisteswissenschaften werden das erst merken, wenn sie endlich die willkürlich angenommene sogenannte historische Grenze fallen lassen und die vorgeschichtlichen Geleise zu untersuchen anfangen, in denen die geistige Welt in den letzten zehntausend Jahren weitergelaufen ist. Die bestehende „Vorgeschichte" macht denselben groben Fehler, daß auch sie sich allein an das Erhaltene hält und nicht bedenkt, wie ungeheuer groß gerade in ihr die Lücken sein müssen, um so größer, je höher geistig hinauf gestiegen wird, ja vollkommen herrschend, sobald es sich um die entscheidenden seelischen Fragen des Menschengeschlechtes handelt.

Die Naturwissenschaften weichen solchen Fragen nicht aus; in den Geisteswissenschaften aber, wie sie jetzt sind, können nur die Romanschreiber genannt werden, die sich um Füllung dieser Lücken bemühen, die Gelehrten selbst halten das für Un-

fug, statt zu sehen, daß sie geradezu unwissenschaftlich vorgehen, wenn sie sich um diese Lücken überhaupt nicht kümmern. Nehmen wir nur, was heute die Volkskunde aufdeckt! So muß es auf allen Geistesgebieten kommen, wir dürfen nicht, wie streitbare Historiker selbst erkannt haben, Macht und Besitz obenan stellen und die übrigen geistigen (kulturellen) Dinge völlig vernachlässigen. Einsichtige Historiker erledigen das wenigstens im Anhange oder sie bauen ihre Forschungsrichtung völlig im geforderten Sinne um. Die Forschung über Bildende Kunst allein geht weiter. Sie bleibt nicht bei den geistigen Dingen stehen, sondern fordert, daß die Wurzel der Kunst, ihr Blut und Pulsschlag, die Seele, nicht vernachlässigt werde, im Gegenteil in der Beobachtung führend den Ausschlag geben muß. Erst wer das anschaulich von der Bildenden Kunst aus erlebt hat, der ist in seinem Widerstand gegen die herrschende Geschichte nicht mehr aufzuhalten, weil er sieht, in welcher Unnatur wir leben, wie Schöpfer und All, die allein uns seelisch Kraft geben, absichtlich aus dem Spiel gelassen werden, um die Dinge möglichst alltäglich (materialistisch-tatsächlich) abwickeln zu können. Und dabei geht die Einsicht in das Menschentum zugleich mit allem Adel der Menschheit bis auf den letzten Rest verloren. Wir raufen untereinander weiter um Macht und Besitz, statt uns vereint um die Ergründung des Menschentums und die Mittel, das Volk zu heben, zu bemühen.

Ich muß auch hier hervorheben, daß die Bildende Kunst bisher als anschauliches Mittel, diesen Dingen nachzugehen, nicht genügend geschätzt wurde. Sie schließt endlich einmal das vorlaute Wort aus und hat überdies gegenüber Dichtung und Musik den Vorteil, daß — ganz abgesehen von den Großwerken — ihre erhaltenen Denkmäler weit in Erdkreis, Zeit und Menschentum zurückführen. Die längere Kette der Denkmäler gestattet der vergleichenden Beobachtung nicht nur, das Auge zu schärfen, sondern auch vom Erhaltenen begründeter zurückzuschließen auf das, was leider verloren ist. Auf manches wird man dabei früher aufmerksam, als sonst in einer anderen geistigen Lebenswesenheit.

Man nehme doch einmal kunstgeschichtliche Handbücher daraufhin durch, wie die Anfänge und dann die einzelnen Übergänge der Kunstentwicklung behandelt sind. Da hat man nicht einmal bemerkt, daß der Süden im Wege der menschlichen Gestalt darstellt, der Norden dagegen ursprünglich ohne die menschliche Gestalt ausstattet: „Überall zeigt sich, daß die Menschheit nach ihrer Zerstreuung über den ganzen Erdball auf den gleichen Entwicklungsstufen die in ihr schlummernden, durch Natureindrücke und technische Hebungen geweckten Verzierungskräfte unter ähnlichen Eindrücken in gleicher oder ähnlicher Weise zur Entfaltung brachte" (Woermann, „Geschichte der Kunst", II, S. 16). Das ist das herrschende Vorurteil.

Es gibt daneben Übergänge im Aufbau der Geisteswissenschaften und der Kunstgeschichte im besonderen, die auch dem der Forschung fernstehenden Kunstfreunde als unstimmig auffallen müssen, wenn auch die Historiker darüber hinweghuschen, als wenn da nichts weiter zu beobachten wäre, z. B. wie die Kunst des alten Orients zu ihrem Machtausdrucke gekommen sein kann, wie das Griechische da-

neben am Mittelmeerkreise in seiner einfachen Schlichtheit so blühend oder die christliche Mosaikenkunst so blendend geworden sein kann, ferner wie die hochromantische sogenannte Gotik angeblich als ein Baudialekt aus dem Romanischen und der Scholastik hervorgegangen sein möchte u. dgl. mehr. Für mich ist freilich das Auffallendste, wie die Berliner Museen so hartnäckig durch Jahrzehnte hindurch an der falschen Einordnung eines so großen Werkes, wie der berühmten Rankenwand „Mschatta" vom Wüstenrande Palästinas festhalten können, der einzigen Großnachahmung in Stein einer im Rohstoffe Lehm (Rohziegel) oder Stuck u. dgl. schaffenden Kunst, von der eben wegen ihres Rohstoffes alles zu Grunde gegangen sein muß, was nicht in Stein übertragen wurde. Statt daran zu lernen, was eine Lücke bedeuten kann, lehnen sie jede planmäßige und pflichtgetreue Beschäftigung mit der sehr ernsten Frage ab. Die klassischen Archäologen sind da die Hauptschuldigen, weil sie sich mit dem Christlichen und Islamischen beschäftigen, statt den Anfängen des Griechisch-Iranischen und den Zusammenhängen mit dem Norden nachzugehen. Mschatta übersehen sie geflissentlich ganz. Und doch müßte schon die in meinen Schriften öfter hervorgehobene Tatsache des gleichen „archaischen" Faltenwurfes in den Parallelfalten der griechischen Kunst des 6. Jahrhunderts vor der Zeitwende mit dem gleichen Vorgehen in den Turfanbildnereien aus Gips in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends nach der Zeitwende und weiter die gleiche Bildung an den Wessobrunner Aposteln (in München) der deutschen Kunst und der Gotik sie gezwungen haben, ernstlich über Nordfragen nachzudenken. In allen drei Fällen wirkt bei Griechen, Iraniern und den Germanen im Norden selbst die angeborene Freude des Nordmenschen an der bewegten Linie nach, die dazu führt, die menschliche Gestalt mit einem Linienspiele zu umgeben, das im gleichen Sinne befangen wirkt. Mschatta ist der Angelpunkt dieser in der nordischen Gewohnheit, in Linienspielen zu zieren, wurzelnden Fragen.

Es muß doch jedem Kunstfreunde, der sich etwas weiter, also nicht gerade nur in Italien und Frankreich oder Deutschland — das die übliche Reihenfolge! — umgesehen hat, auffallen, daß die Völkerwanderungskunst völlig fremd in Europa auftritt, man sie durchaus nicht aus der Bronzezeit Europas herauswachsen lassen kann. Da muß schon noch etwas anderes hinzugekommen sein. Das fliegende Band, d. h. der geschwungene Mäander, kann nicht ohne weiteres zum Bandgeflecht geworden sein, wenn es auch ebenso mehrgestreift ist wie ersterer; und das auf das Bandgeflecht folgende Tiergeflecht kann nicht einfach durch eine römische Provinzialkunst erklärt werden, wie es die Humanisten uns starr und steif einreden möchten. Da liegen schon noch ganz andere Kräfte vor, wie z. B. große Völkerbewegungen oder ein Welthandel mit Asien von der Ostsee aus oder nach ihr hin, wie er nicht erst in unserer Zeit sich entfaltet haben dürfte. Oder nehmen wir die sogenannte romanische Kunst, die sich zwischen die Völkerwanderung und die „Gotik" einschiebt und zum guten Teile ungermanisch und undeutsch, von Mönchen aus Vorderasien eingeführt, die Germanen zum Steinhandwerk erzieht, wie es einst vor ihnen schon die Römer getan hatten. Wenn nicht die Einführung von

Gurt und Joch, dazu in der Ausstattung versprengte Züge aus dem nordischen Überlieferungskreise wären, man könnte sich ebenso in Syrien, Kleinasien oder Armenien glauben. Und es nützt nichts, wenn ich darauf in allen meinen Werken seit „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" 1904 hinweise; die Akademiker bleiben steif und fest dabei, die Romanik womöglich als die erste kennzeichnend europäische (Focillon) oder gar die ausgesprochen germanisch-deutsche Kunst hinzustellen.

Die kundlichen Lücken, auf deren Ausfüllung das Institut für vergleichende Kunstforschung (I. Kunsthistorisches Institut) der Universität Wien ausging, seien einleitend mit zwei Schlagworten, dem eigentlichen Asien und dem vom ursprünglichen Europa gekennzeichnet. Völlig ahnungslos sind die Historiker bis jetzt über diese im Gebiete der Bildenden Kunst scharf aufleuchtenden Lücken hinweg gegangen. Ihre eingefleischte Machtpolitik hat sie blind gemacht für alle Fragen der natürlichen Entwicklung vor der von ihnen willkürlich festgelegten, sogenannten historischen Grenze.

Das eigentliche Asien.

Uns wird von den Historikern die Vorstellung anerzogen, als wenn Sibirien geistig ein nicht der Beachtung wertes Land wäre, und die übrigen Gebiete Nordasiens an Bedeutung nur zunähmen, je mehr sie sich dem geistig gebenden Kerne von Asien, dem Zweiströmelande Vorderasiens näherten. Dort, in dem Treibhause am Euphrat und Tigris, sei die erste hohe Kultur entstanden. Richtig ist, daß dort auf asiatischem Boden die vollkommenste Unnatur ausgebildet worden ist und es kein Gebiet Asiens gibt, das sich darin mit diesem „Mesopotamien" messen kann. In Zukunft werden wir aber etwas anders denken und etwas anders werten lernen müssen (vgl. „Die deutsche Nordseele"). Die natürliche Entwicklung des Erdteiles geht vom Nordosten aus. Sibirien und Hochasien waren dort die ältesten Sitze jener Wanderer, die meines Erachtens zuerst im mittelasiatischen Mesopotamien am Fuße des Pamir zwischen den Flüssen Amur und Syrdarja Stadtstaaten und eine Machtkultur begründeten, die nach Indien und Vorderasien weiterzog und endlich im vorderasiatischen Mesopotamien von den Sumerern zur Höhe der Gewaltmacht von Gottes Gnaden entwickelt wurde — unter Ausrottung der Rechte des eingeborenen Volkstums.

Ich nenne jenen ungeheuer großen Norden Asiens, der von den Machenschaften der Gewaltmacht in den Flußoasen — in China bis zur Hanzeit — verschont blieb, das eigentliche Asien, das für uns allmählich wichtiger werden dürfte, als der ganze Macht- und Besitzkram samt den dazugehörigen Dynastien, die die Historiker aufbauschend in den Vordergrund der Geschichte stellen. Wenigstens von der Bildenden Kunst aus gesehen beherrscht Nordasien ganz Asien, sobald man nur vom

gebrannten Ziegel und der menschlichen Gestalt als kennzeichnenden Einführungen der angewandten Machtkunst absieht. Die einheimischen Rohstoffe waren in Nordasien ebenso vergänglich wie in Hochasien das aus Faserstoffen hergestellte Zelt und der Teppich. Erst seit das Metall verwendet wurde, können wir mit erhaltenen Belegen rechnen. Deshalb dürfen die erhaltenen Steindenkmäler nicht zum Maßstabe der Geschichtswürdigkeit gemacht werden.

Es ist so wichtig, daß wir uns von dem Bestande einer sibirischen Kunst, erhaltenen späten Goldbeschlägen in Tierform von einer Eigenart überzeugen, die niemals der Rückschlag einer Machtkunst, sondern nur selbständig bahnbrechend sein kann, daß ich gleich drei Beispiele vorlege, den Hirsch von Kostromskaja, das Katzentier von Kelermeß und einen Tierkampf, alle drei in schwerem Gold aus Sibirien bzw. dem Kuban in die Ermitage zu Leningrad gebracht und in die Jahrtausende um die Zeitwende gehörig (Abb. 16 bis 18). Alle drei geben als späte Zeugen das Tier in Naturferne, wenn auch der Gattung nach noch deutlich erkenn-



Abb. 16 Leningrad. Ermitage: Goldhirsch von Kostroma.

bar. Alle sammeln den Tierkörper zu möglichster Geschlossenheit: das Geweih des Hirsches legt sich auf den Rücken, die Füße sind zusammengezogen; bei dem Katzentier sind die Füße mit dem Schwanz gekuppelt; und der Tierkampf stellt nur die Vorderkörper deutlich sichtbar dar, während die Hinterkörper bei beiden Tieren um ihre eigene Achse gedreht verkümmern, um den zur Verfügung stehenden Raum und

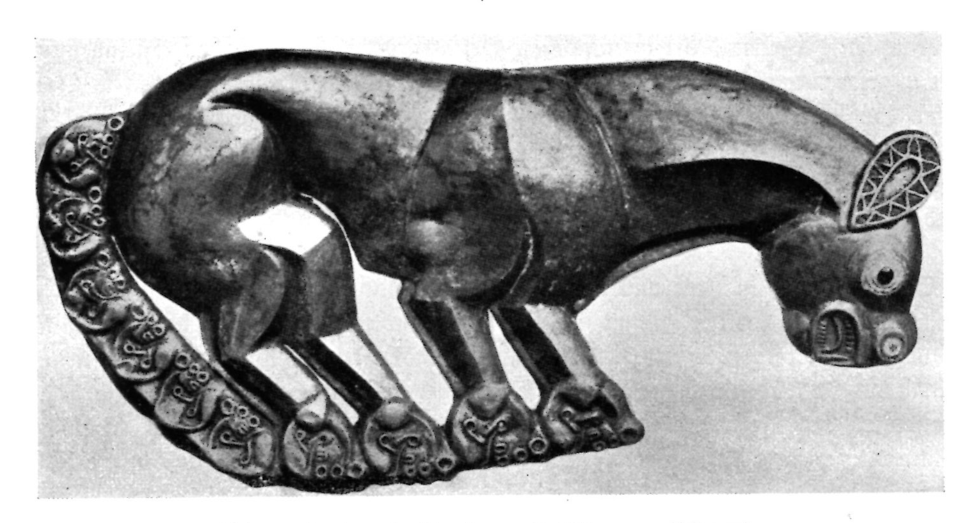


Abb. 17 Leningrad. Ermitage: Goldtier aus Kelermeß.

nicht mehr einzunehmen. Dazu baut sich der Körper nach Schrägflächen (kubistisch) auf und zeigt überdies farbige Einlagen, die ihn noch mehr geometrisieren, so am Hirsch die vogelartige Wucherung des Geweihes, am Katzentier die auf Schwanz



Abb. 18 Leningrad, Ermitage: Goldschließe aus Sibirien, Tierkampf

und Tatzen gleich bleibenden Tierzeichen, dazu am Kopf die Zelleneinlagen am Ohr und die Einlagen in Auge, Nase und Mund, endlich am Tierkampf die Schenkelmusterungen von Kreis und asymetrisch angeordneten Zwickeln. Dazu kommt bei allen die Durchbrechung des Grundes. Es sind so einheitlich in allen Werten klar bewußt geschaffene Kunstwerke, daß man ihre alten Vorlagen wohl zu Vorbildern für die Mesopotamier, Griechen, Skythen usw. machen kann, niemals aber sie als Ableger auf die genannten Kunstkreise zurückführen darf. Das ist ein Beispiel für das eigentliche Asien, das wir am besten schon durch Marco Polo im dreizehnten Jahrhundert kennenlernen.

Das ursprüngliche Europa.

Es war nicht ein Machtstaat im Sinne Metternichs, in dem das Volk niedergehalten wurde, eine Überlieferung, die bis auf den alten Orient zurückzuverfolgen ist, sondern eine Volksgemeinschaft von Gleichen unter Gleichen unter einem Führer. Wie im eigentlichen Asien war auch dort der Stein und die Menschengestalt unbekannt, das sind unnatürliche Mittel, einmal dem Rohstoff, das andere Mal der Gestalt nach. Die natürliche Kunst griff zu dem nächsten Mittel, das die einheimische Natur bot, d. h. vergänglichen Rohstoffen, die bald verschwanden, so daß jene ungeheuren Lücken entstanden, von denen oben die Rede war. Was für Asien Lehm und Zeltstoffe, das wurde für Europa das Holz. Wenn die Kunsthistoriker erst mit dem Stein anfangen, dann freilich können sie von vornherein die Geleise nicht sehen, die vorher in vergänglichen Rohstoffen für den Stein längst gelegt worden waren und sie sehen noch weniger, was der richtige nordische Ausdruck für Kunst ist, wenn sie erst mit der Menschengestalt an die Geschichte herantreten. Mit einem Wort, sie sehen das ursprüngliche Europa nicht und bauen Kartenhäuser wie erst recht in Asien.

Aber das ursprüngliche Europa ist ebensowenig ganz versunken, wie das eigentliche Asien, das noch leibt und lebt. In Europa ist es nur die Blindheit der an dem Machtstammbaume wie an einem unveräußerlichen Götzen hängenden Historiker, die den Europäer nicht erkennen läßt, daß in Hellas, Iran und unserer Gotik das ursprüngliche Europa noch leibhaftig vor uns steht, nur muß man es nicht gewaltsam erwürgen, was geschieht, wenn man es mit dem alten Orient, dem Hellenismus und Rom, Romanik und Barock in einen Topf wirft. Die Zukunft wird diesem Machtstammbaum einen eigenen Nordstammbaum der Bildenden Kunst entgegenhalten.

Es muß ganz klar erfaßt werden, daß das ursprüngliche Europa nicht in den an Europa angegliederten Halbinseln des Mittelmeerkreises liegt, sondern im Kern des Festlandes mit den nordischen Meeren und dem Pole. Die Bildende Kunst mit dem Holz als Führer ist dort freilich verschwunden, wir müssen froh sein, daß uns die ausgegrabenen Schiffe der Wikinger-Zeit wenigstens eine Vorstellung von dem

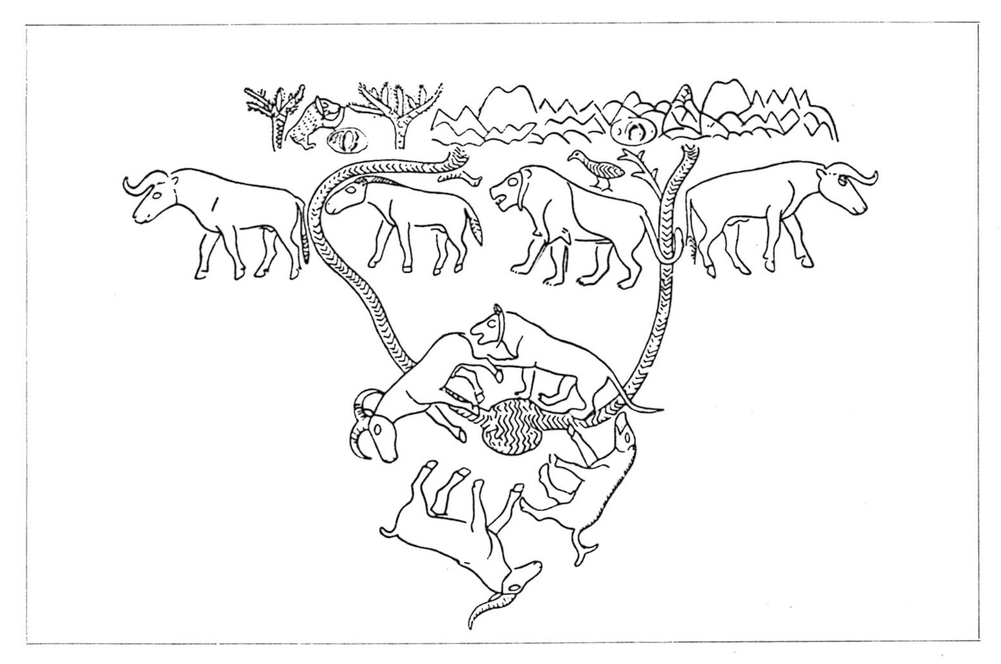


Abb. 19 Leningrad. Ermitage: Silberschale von Maikop. (Landschaft aufgerollt.)

Reichtum vermitteln, der dort künstlerisch geherrscht haben mag. Der vorgefundene Zierat aber ist im Osebergschiff im 9. Jahrhundert n. Chr. z. B. bereits so stark von asiatischen Einschlägen durchsetzt, daß es schwer ist, das Vorausliegende nach-

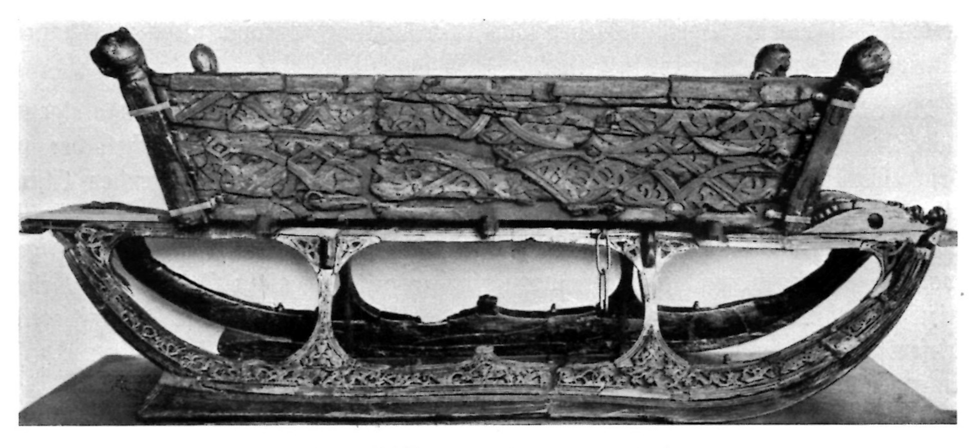


Abb. 20 Oslo. Schlitten aus dem Osebergfunde. (Bygdö.)

zuweisen. Doch ergeben Rückschlüsse von Iran und den erhaltenen Silberschalen von Maikop im südlichen Rußland aus dem zweiten Jahrtausend vor der Zeit-

wende, daß es die Landschaft war (Abb. 19), die den Ausdruck einer heiligen Weltordnung in der Umwandlung des Gebirges einer- und des Wassers anderseits vermittelte, beide durch zwei Flüsse verbunden. Schreitende Tiere vollziehen zweimal diese Umwandlung. Ihr schweres Schreiten mit hohem Rist wiederholt sich bei mehreren Silbertieren, die in schwerem Vollguß im gleichen Grabe gefunden wurden.

Das eigentliche Asien und das ursprüngliche Europa müssen in einem lebhaften Verkehre gestanden haben, sei es, daß Völkerwanderungen, Kriege oder ein umfassender Welthandel über Nord- und Ostsee nach dem Innern Asiens und zurück in Betracht kommen. Ich habe darüber im Anhang meines Heilbringerbuches so ausführlich gesprochen, daß ich hier wohl nicht nochmals darauf zurückkommen brauche. Es seien nur zwei Beispiele aus der Zeit der Völkerwanderung und des Wikingertums vorgeführt (Abbildung 20 u. 21), die eine Vorstellung geben sollen von der bei den Germanen herrschend gewordenen Art des Band- und Tiergeflechtes.

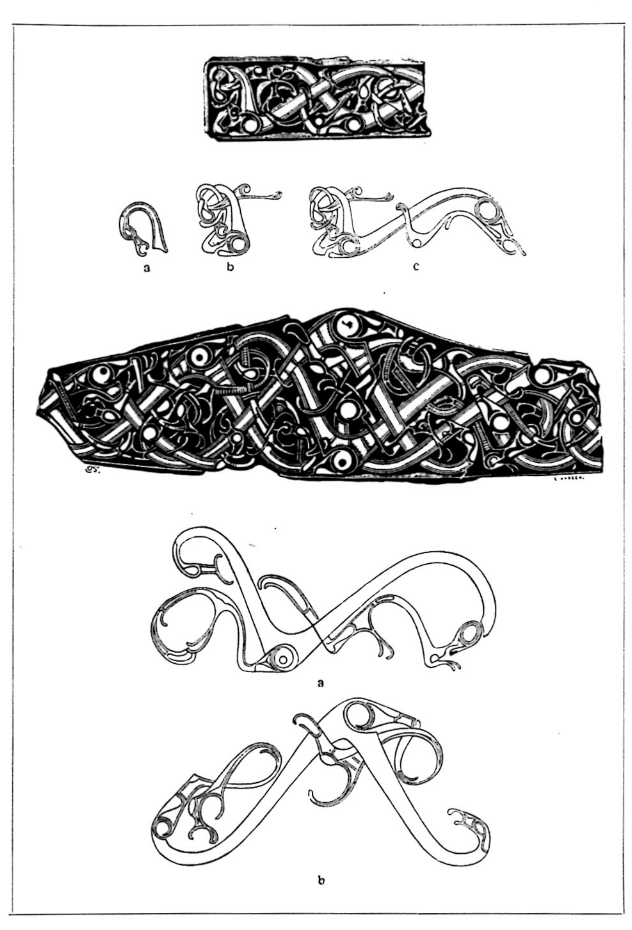


Abb. 21 Stockholm. Historisches Museum: Silberbeschläge aus Gotland. (Nach Salin.)

Abb. 20 zeigt einen der vier Schlitten, die im Osebergschiff am Oslofjord gefunden wurden, heute in Bygdö bei Oslo. Wir sehen ein fast zierlich geschnittenes Untergestell, die Kufe selbst mit Tiergeflechten überzogen, in den Zwickeln oben die mehrstreifige Dreierschlinge. Der aufgesetzte altertümliche Kasten wird gebildet durch vier Pfosten mit Tierköpfen an den Ecken, die verbindenden Bretter sind verziert mit dreistreifigen Halbbogen paarweise übereinander; darunter ein Rautenmuster und in der untersten Schicht wieder Tiergeschlinge. Abb. 21 soll eine Vorstellung geben von der rokokomäßigen Schönheit der Tierzierate. Die in Gotland

gefundenen Silberbeschläge, heute im historischen Museum zu Stockholm, sind damit dicht durcheinander geschlungen gefüllt. Die einzelnen Formtiere sind nach den Teilen, aus denen sie sich zusammensetzen, herausgezeichnet. Man blicke zurück auf die sibirischen Goldtiere und man wird feststellen können, wie die Germanen die ihnen durch Vergleich nachweislich zugekommenen Anregungen in ihrem Geschmack umgebildet haben. Und das sollen Barbaren gewesen sein!

Es ist doch auffallend, daß alle Wendungen der Kunst des Abendlandes, soweit sie nicht von der Macht ausgehen, einst vom Osten oder Norden angeregt wurden. Ursprünglich zieht die älteste erhaltene, das ist die altsteinzeitliche Südkunst, allerdings von Afrika die Alpenkette entlang nach Osten und Norden; aber schon die Jungsteinzeit, nicht zu reden von der Metallzeit, kommt vom Norden und Osten. Freilich die Macht stülpt alle diese Bewegungen in ihrem Sinne um, macht sie sich dienstbar, ob es sich nun um den alten Orient oder Europa in der hellenistisch-römischen oder christlichen Zeit handelt; soweit im Romanischen oder in der Renaissance Germanisches oder Deutsches zwar den Erreger abgibt, aber dann durch die Kirche oder die Bildung als Vorläufer der weltlichen Macht des Barock umgestaltet wird, mag man sich an die kunstgeschichtlichen Handbücher halten. Sobald man aber erkennt, daß das ursprüngliche Europa in Hellas, Iran und der Gotik zu uns spricht, horche man endlich einmal auf: Das schweigt jeder historische Humanist grundsätzlich als nicht mit seinem Mittelmeerglauben übereinstimmend tot. Man kann sich denken, wie dann die grundlegende Kunde der Kunstgeschichte aussieht. Sie ahnt nicht, daß in Europa das Bauen in Holz, in Asien das Kunsthandwerk Ausgangswerte der Entwicklung Bildender Kunst waren.

Ich versuche am Schlusse des Buches einen Einblick in die neue Kunstgeschichte zu geben, wie sie von den Deutschen in Zukunft an Stelle der bisher üblichen Betonung der Machtkunst, jetzt aber vom Nordstandpunkte, gesetzt werden sollte. Darin müssen die großen Kunstströme, wie die eben berührten, der amerasiatische und indogermanische — ich übergehe hier nur der Kürze halber den dritten Nordstrom, den atlantischen — an die Spitze gestellt werden. Nur so rücken wir endlich bewußt von der Gewaltmacht von Gottes Gnaden ab und bauen von den bestimmenden Völkern nach Wesen und Entwicklung gesund neu auf.

Wesen

Wesensbetrachtung am Beispiele der griechischen Kunst.

Für den Deutschen muß das Wesen der Dinge an sich wichtiger werden als alle Geschichte. Dieser Forderung dient die Wesensbetrachtung, das erste höhere wissenschaftliche Verfahren nach der Kunde, der beschreibenden Einführung in die Bestände der Dinge oder Sachen selbst. Man darf dann nicht fortfahren, indem man die nachgewiesenen Bestandtatsachen je nach Auffassung „geschichtlich" zusammenordnet, sondern muß, will man als Fachmann wissenschaftlich vorgehen, zunächst erst recht dem Wesen der nachgewiesenen Bestandtatsache in der Schicht fachmännisch vergleichend nähertreten und auch die Lücken beachten. Da die Gelehrten das nicht tun und auch nicht einsehen wollen, daß das geschehen muß, ist es unmöglich, eine solche Forderung ganz allgemein auch für das Leben selbst aufzustellen, wie es notwendig wäre, man wurstelt vielmehr eben je nach Standpunkten (Auffassungen) in Kunst und Leben weiter. Die Historiker schweigen z. B. tot, daß die griechische Kunst ebenso wie die iranische und unsere Gotik eines Wesens sind und zusammengehören gegenüber ihrer, der Historiker, ausschließlich herrschenden Mittelmeereinstellung, die alles, vom alten Orient angefangen, in den Sack der Machtauffassung, als der einzig gültigen, bringen möchte, Hellas und Rom, Romantik und Gotik, Renaissance und Barock.

Die Geschichte gibt das Leben im Wandel des Zufalls, mit dem Wesen aber erfassen wir den maßgebenden Kern, der auch heute noch gültig ist. Die Geschichte gibt das Vergangene, die Wesensbetrachtung hebt das heute noch zu Recht Bestehende heraus. Durch diese Unterscheidung tritt eine sachliche Wertung des Überlieferten ein, die sich von jeder willkürlichen Auffassung fernhält und ermöglicht, das heute Wertlose den Vorratskammern zu überweisen, um nicht unnötigen Ballast ins Endlose mitschleppen zu müssen. Nur das heute noch Wertvolle verlohnt, für uns ans Licht gezogen zu werden. Dadurch wird zugleich das Abliegenlassen des Geschehens der Gegenwart zur sog. historischen Reife vermieden, das den Historiker — außer er ist zugleich Politiker — von den treibenden Kräften des Lebens trennt und ihn verhindert, wissenschaftlich beratend an der Gegenwart und vorbereitend für die Zukunft zu arbeiten.

Wir Europäer sind so glücklich, in der altgriechischen Kunst vor Alexander eine hochwertige Kunst ersten Ranges zu besitzen, sehen sie aber leider seit Winckelmann lediglich als ein Gewächs an, das unter dem Südhimmel der Balkanküsten und den günstigen Bedingungen des Mittelmeerraumes entstanden sein soll, vergessen also dabei ganz, daß die Griechen nach dem Ausweis dessen, was vorher am Mittel-

meer vorzufinden ist, die hohen künstlerisch-seelischen Werte schon bei ihrer Einwanderung vom Norden mitgebracht haben. Die griechische Kunst am Mittelmeer wäre also lediglich durch Übertragung auf den Stein und die menschliche Gestalt zu der für uns (von Rom und Italien Verdorbenen) derart zu Rohstoff und Gestalt gekommen, daß sie den humanistisch Erzogenen leicht verständlich wurde. Wir haben gar nicht darauf achten gelernt, daß die griechische Kunst auch ohne Stein und Menschengestalt hochwertig wirken könnte. Das müssen wir erst jetzt durch Wiedergewinnung unserer in vergänglichen Rohstoffen verloren gegangenen nordischen Vorstellungswelt kennenlernen. Gerade vom Griechischen aus bietet sich dazu bei planmäßiger Betrachtung der beste Einstieg. Ich bringe nach Baukunst und Bildender Kunst im engeren Sinne getrennt Dinge vor, die ich in meinen Schriften oft, aber vollkommen vergeblich schon vor Jahren ausgesprochen habe. Es seien daher, nach Bauen und Darstellen getrennt, einige Dinge, auf die es im Wesen der griechischen Kunst ankommt, kurz nochmals in Erinnerung gebracht.

Da ist zunächst anzuknüpfen an den oben abgedruckten Aufsatz über „Die Akropolis zu Athen vom Nordstandpunkt". Die Nordkunst spielt im Freien und in der Vorstellung, die Akropolis ist noch der Weltberg mit dem Schicksalshain, darin Baum und Quell. Diese Tatsache bleibt in der Forschung über griechische Kunst geradezu beiseite. Griechische Kunst ist für den Archäologen Tempelbau in Marmor und Ausstattung mit menschlichen Gestalten im Giebel bzw. den Friesen. Den dahinter gebend stehenden Norden sieht er nicht. Indem ich mich dieser zweiten, der Mittelmeerstufe griechischer Kunst, zuwende, betone ich zwar von vornherein den Einfluß des alten Orient in Rohstoff und Gestalt, hebe aber dafür um so stärker die von aller Gewaltmacht noch frei gebliebene Seele dieser Stufe hervor, die erst von Alexander durch den Geist des Gottesgnadentums zurückgedrängt wird.

Der griechische Tempel.

Die klassischen Archäologen, die es jetzt für so nötig halten, die Einheit der griechischen Kunstentwicklung über Alexander hinaus, dazu die große Blüte, die angeblich in diesem Zuge die römisch-christliche Basilika bedeuten soll, auszuposaunen, vernachlässigen die Frage des Ursprunges des griechischen Tempelbaues aus dem Norden mehr, als der gegenwärtige Drang des deutschen Volkes zuläßt, allem gerecht zu werden, was seine Heimat, eben den Norden, betrifft. Die Schriftgelehrten wollen durchaus das Altgriechische nicht aus dem Zusammenhange mit dem Mittelmeerkreise lösen, sehen nicht, daß die Seele des Griechen, wenn er auch den Stein und die menschliche Gestalt vom alten Orient entlehnte, bis Alexander frei blieb von allen Machenschaften der Gewaltmacht von Gottes Gnaden. Das allein macht den griechischen Adel aus. Die Schriftgelehrten aber wollen im Mittelmeerglauben leben und sterben, es ist ihnen gar nicht ernst mit der Nordeinstellung, wenn sie auch so tun, als ob sie der Zeit entsprechend endlich dafür ein Herz faßten.

Dabei wird von dem Fache der klassischen Altertumswissenschaft gar nicht verlangt, daß es sich widerwillig zu „patriotischen" und „chauvinistischen" Opfern gewinnen ließe; vielmehr soll lediglich ein altes Unrecht gut gemacht und zugunsten der Untersuchung des der griechischen Einwanderung am Mittelmeer Vorausliegenden die so hinfällig gewordene historische Grenze endlich einmal aufgegeben werden. Es ist ein einfaches Bekenntnis zum Nordstandpunkt ohne allen eingefleischten Mittelmeerglauben, das da verlangt wird.

Ich will hier nur vorbringen, was mich bei meinen vergleichenden Arbeiten mit Bezug auf den griechischen Tempelbau zum Nachdenken angeregt hat. Im allgemeinen möchte ich auf Noak (Homerische Paläste) verweisen, der schon darauf aufmerksam gemacht hat, daß die Forschung immer häufiger die Übereinstimmung zwischen troischer und jüngerer neolithischer Keramik der Balkan- und Donauländer beobachtet und im Sinne einer Kulturströmung in nord-südlicher Richtung zu deuten geneigt ist; damit sei zu verbinden, daß man in neuerer Zeit auch Beziehungen des nordischen, und zwar des ostgermanischen, im Hausbau Skandinaviens fortlebenden Typus, zum altgriechischen Haus und da gerade zur Form des „templum in antis" habe finden wollen. Ich nehme zu diesen Dingen grundsätzlich nur deshalb Stellung, weil es darauf ankommt, zu zeigen, daß Hellas, Iran und die Gotik gleicherweise vom nordischen Holzbau ausgehen, wir also berechtigt sind, alle drei schon von dieser Seite her als zusammengehörig zu behandeln.

Der griechische Tempel (Abb. 22) gibt mit verblüffender Einfachheit das nordische Giebelhaus in Holz wieder, das gehoben ist durch einen Stufenunterbau und die umlaufenden Lauben. Die Übertragung in Marmor erfolgte nach altorientalischer Art nur darin, daß man aus dem menschlichen Wohnhaus das Haus eines Gottes herstellte. Das Wesen des griechischen Tempels läßt sich daher in keiner Weise verstehen, wenn man nicht mit dessen Ursprung aus dem nordischen Holzbaue rechnet. Wir lernten schon in der Schule, daß der Giebel und die dorischen Metopen nur auf diesem Wege zu verstehen seien, aber Folgerungen daraus für den Holzbau der Griechen in ihrer nordischen Heimat zu ziehen, fiel niemandem ein. Ich habe von Finnland aus gelernt, den umgekehrten Weg zu gehen, nämlich unter den mannigfachen Leitgestalten von Holzbauten des Nordens denjenigen herauszusuchen, der ganz unmittelbar für den griechischen Tempel als Ausgangspunkt gedient haben könnte.

Dafür kann nur der Blockbau, also das Kranz über Kranz aus liegenden Baumstämmen aufgerichtete und an den Ecken irgendwie verbundene Werk in Betracht kommen, wenn nämlich das Dach darüber so hergestellt wird, daß zwei gegenüberliegende Seiten des Baues in Giebeln wie eben am griechischen Tempel über dem letzten Kranz weiter aufsteigen und wieder durch liegende Balken (Pfetten) in waagrechter Abdeckung verbunden werden (Abb. 23).

Die Giebelwand der Schmalseiten des griechischen Tempels kommt nicht wie in unseren nordischen Giebelhäusern von heute unmittelbar zur Geltung, weil sie über die Wand verzogen auf Säulen ruht. Dafür, wie für das Umziehen des ganzen



Abb. 22 Athen. Akropolis: Parthenon. (Westliche Schmalseite.)

Baues mit Säulenreihen finden sich im nordischen Holzbau die Voraussetzungen in den sogenannten „Lauben". Auch sonstige Einzelheiten weisen auf den Norden. Der Zahnschnitt am Fuße des Giebels z. B. ist mir erst recht Gegenstand dahinzielender Überlegungen geworden, als ich ihn immer wieder vergleichen mußte mit der Art, wie am Fuße des Weltberges das Wasser angedeutet wird (davon unten). Danach könnte der Giebel trotz der Annahme der Nachahmung von Balkenlagen als Weltberg vorgestellt worden sein. Andere Spuren weisen nach der asiatischen Seite. So könnte eine Leitgestalt, die für ausgesprochen griechisch angesehen wird, durch Vermittlung des Lehmziegelgebietes aufgekommen sein. Ich meine das Kyma, das in der Zeltkunst seine anscheinende Voraussetzung in der Zattel (dem Lambrequin) hätte. Solche Ansätze zu Untersuchungen über den nordischen Ursprung des griechischen Tempelbaues sind in meinen Werken öfter berührt worden, ich will daher nicht weiter dabei verweilen. Mir liegt mehr daran, zu zeigen, daß auch in der späteren Entwicklung des Tempelbaues nordische Anstöße diesmal von Iran aus nicht ausblieben.

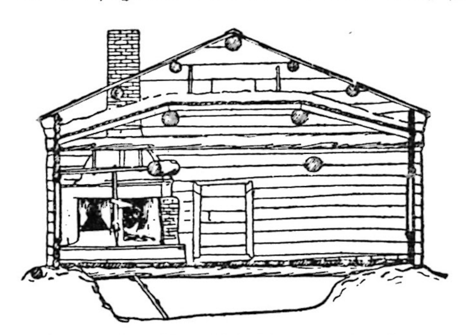


Abb. 23 Finnisches Blockhaus mit Pfettendach und Wölbung. (Nach Sirelius.)

Mit Alexanders Eroberung der Weltreiche des alten Orients und Persiens kommt ein neuer Geist in die griechische Kunst, es ist der alte Machtwahn, den die eben genannten Staaten und ihre Machtmenschen heraufbeschworen hatten, die Todfeinde des Nordens und seines einfachen, schlichten Menschen. Es ist ein Unfug, immer nur der Ausbreitung des Griechischen in hellenistischer Zeit nach dem Oriente nachzugehen und nicht zu sehen, wie sehr das Gegenteil eintritt, Hellas in des Orients Umarmung stirbt, wie ich schon 1902 ausrief. Zuerst ist es der Machtmensch, der auf den Plan tritt, der ohne Hof, Kirche und Schriftgelehrtentum nicht leben kann und Feste fordert, wie sie Alexander im großartigsten Maßstabe als Erbe des alten Orients und Persiens übernommen hat. Hier sei zunächst nur mit Bezug auf das Bauen gesagt, daß gleichzeitig mit dem Machtgeiste auch iranisch-persische Züge in die griechisch eingekleidete Architektur einziehen, die nicht aus dem Wesen des alten Tempelbaues herstammen, sondern zur Hebung der Wirkung des Baugewächses beitragen und sich im wesentlichen auf eine vorgeblendete Ausstattung beziehen. Das beginnt z. B. mit der Einführung der Nische in den Rahmen der „Architektur". In Iran hatte die Nische eine vom Norden und von den Indogermanen aufgebrachte weltanschauliche Bedeutung; der hellenistische Künstler aber verwendet sie einfach zur Auflockerung der Wandfläche. Baalbeck und Palmyra bieten dafür kennzeichnende Beispiele (Abb. 24). Apollodoros von Damaskus trägt die neue, kennzeichnend im Zusammenhang mit der Wölbung auf-



Abb. 24 Baalbeck. Großer Tempel, Vorhof: Die Einführung der Nische in die Architektur.

tretende Bauweise in der Zeit des Trajan und des Hadrian nach Rom. Damit Hand in Hand geht dann bald auch die Einführung des Glasmosaiks, der Verkleidung, die man im Rohziegelgebiet für die Ausstattung von Wölbungen gefunden hatte. Dann greift die Werkart der Stuckverkleidung formal auf Kleinasien zuerst (Sarkophage von Sidamara) über: die Modellierung der Fläche in Licht und Schatten wird mit der Bohrtechnik ersetzt durch die Unterarbeitung der Gestalten im Tiefendunkel, so daß sie fast farbig weiß auf schwarz wirken. Endlich kommen ganz neue Schmuckformen auf, Muster ohne Ende in mehrstreifigen Bändern oder zackigem



Abb. 25 Ravenna. S. Vitale: Kämpferkapitell der Säulen im Erdgeschoß.

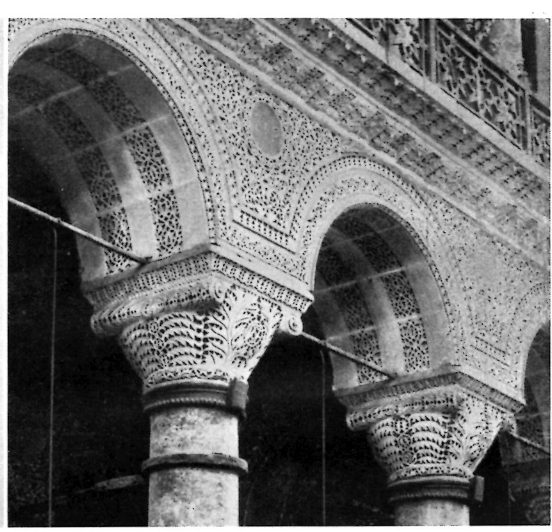


Abb. 26 Istanbul. Sophienkirche: Kapitelle im Erdgeschoß.

Akanthus-Rankenwerk, wofür die aus den Steinbrüchen von Kyzikos, der Prokonesos, stammenden Kämpfer- und Korbkapitelle kennzeichnend sind (Abb. 25 und 26), die als Monopol, scheint es, im ganzen Gebiete des Mittel- und Schwarzen Meeres von Konstantinopel aus vertrieben werden. Man muß dafür als Voraussetzung die iranische Werkart der Stuckverkleidung von Rohziegelbauten in Betracht ziehen.

Bis auf das vierte Jahrhundert vor der Zeitwende „bauten" die Griechen, seit Alexander schaffen sie „Architekturen", das griechische Bauen wird dabei im Dienste der Macht angewandt, jedes Wirkungsmittel ist willkommen, die Reinheit des Griechischen geht darüber verloren. Man hat daher für diese Spätzeit die Bezeichnung hellenistisch statt hellenisch eingeführt.

Hand in Hand mit dem Umschwung von der Volkskunst zur Machtkunst geht in der griechischen Kunst die allmähliche Steigerung der ausgewogenen menschlichen

Gestalt ins Übermenschliche, die Übersetzung des Natürlichen in das aufgeblasen Unnatürliche, dem wir an der Darstellung näher treten wollen.

Das gegensätzliche Wesen der altgriechischen Volks- und hellenistischen Machtkunst.

Ich habe dreimal zu ganz verschiedenen Zeiten den altgriechischen Grabstein der Hegeso am Dipylonfriedhofe zu Athen zum Gegenstand einer eingehenden Kunstbetrachtung gemacht *) und möchte das hier nicht wiederholen, obwohl allerhand neue Beobachtungen dazu gekommen sind. Auch liegt mir nicht so sehr daran, das Wesen der altgriechischen Kunst herauszustellen, als vielmehr zu zeigen, daß wir gut tun, auch in der Darstellung zwischen der altgriechischen Kunst der Blüte und der hellenistischen Zeit nach Alexander zu trennen. Es geht ein Bruch durch die Entwicklung der griechischen Kunst, der jeder Einheitlichkeit ins Gesicht schlägt. Sie scheint nur äußerlich nach Alexander noch die gleiche wie vorher, in allen künstlerischen Werten aber macht sie eine tiefgreifende Veränderung in ihrem innersten Wesen, dem seelischen Kern und damit auch in allen Ausdruckswerten durch. Ich komme damit nochmals auf den Parthenon zurück, diesmal auf seine Bildnereien, indem ich ihnen ein hellenistisches Großwerk wie den Zeusaltar von Pergamon gegenüberstelle.

Der Parthenon ist mit der Akropolis vergleichbar einem unserer großen, die ganze Stadt überragenden Münster, das die Bürger mit vereinten Kräften errichteten; in Athen geschah das unter der Führung des Perikles. An Stelle des von den Persern zerstörten alten Tempels erstand ein Prachtbau aus Marmor in dorischem Stile, der aber hinter den einzelnen Metopen noch nach jonischer Art einen durchlaufenden, inneren Fries aufweist. Neben die Göttergruppen der Giebel und die Kampfgruppen der Metopen tritt in diesen, in einem Streifen hinziehenden Flachbildern die Darstellung einer rein inneren Angelegenheit der Stadt, nämlich des Festzuges, in dem jedes vierte Jahr der Peplos, von den Frauen Athens gewebt, auf die Burg übertragen wurde. Seine Übergabe ist im Mittelfelde der Ostseite zwischen den beiden Gruppen von je sechs Göttern gegeben (Abb. 27a und Abb. 27b) an den sich dann der lange Fries zu beiden Seiten anschließt. Uns soll hier nur die Auffassung der Götter beschäftigen, die Phidias — denn seines Geistes ist auch diese Schöpfung — geleitet hat.

Perikles und die Bürger Athens sehen die Götter in derselben ruhigen Gelassenheit, die die gelagerten Gestalten in den Giebeln auszeichnet: landschaftliche Hingegebenheit an die Natur eines heiteren Festtages, obwohl jeder einzelne Gott nur

---

*) Zuerst 1912 im Volksbildungsarchiv, Berlin „System und Methode der Kunstbetrachtung", dann 1921 Führer für Volksbildner, Wien III „Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung" und am ausführlichsten 1928 „Forschung und Erziehung". S. 65 f.

auf einem etwas unbequemen Stühlchen sitzt. Zeus allein genießt den Vorzug, sich mit dem Arm auf eine an seinem Stuhl allein angebrachte Lehne stützen zu dürfen. Wie bescheiden und zurückhaltend das alles ist! Bei einigen dieser sitzenden „göttlichen" Männer und Frauen muß man schon damit rechnen, daß die ersten Männer des anschließenden Panathenäen-Zuges der Göttergruppe den Rücken zuwenden, was andeuten soll, daß die hohen Herren und Damen unsichtbar sind, sich daher gehen lassen können. Einzelne flegeln denn auch auf den Sitzen herum wie die Apostel bei Correggio in der Kuppel von S. Giovanni in Parma auf den bequemeren Wolken. Nichts kann ihren Frieden stören. Sie sind wirklich von jener stillen Einfalt und Größe, die Winckelmann der griechischen Kunst ganz allgemein nachsagte: Gleiche unter Gleichen.

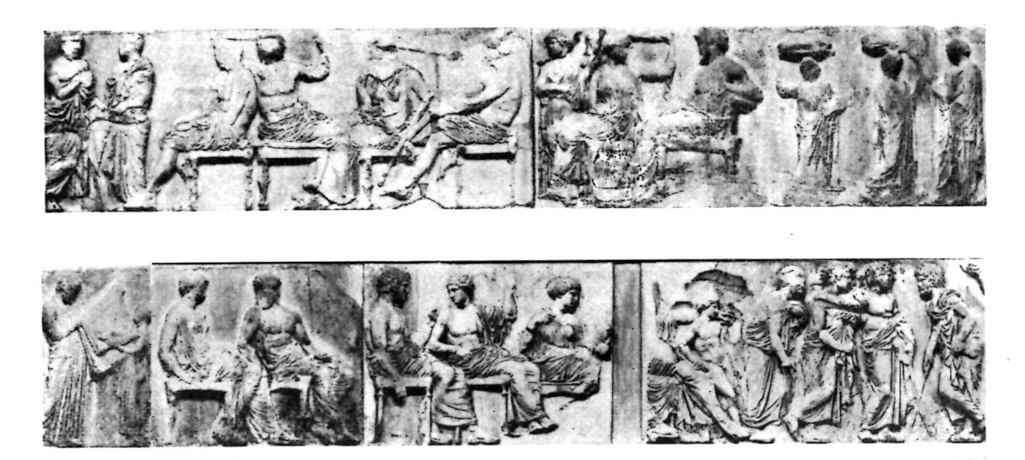


Abb. 27 a und Abb. 27 b Athen. Parthenon: Die zwölf Götter zu Seiten der Übergabe des Peplos. Mitte des jonischen Frieses. (Nach Praschniker).

Da ist fast im Hegesorelief (Abb. 14) mehr gesellschaftlicher Abstand gehalten; die Dienerin ist in den Gesichtszügen, ihrer Kleinheit und der Kleidung deutlich als Sklavin gekennzeichnet, man könnte aus der wuchtigen Gestalt der Herrin viel eher auf eine Göttin schließen als bei den Göttern des Tempelfrieses. Diese sind am Parthenon auch gar nicht von den Sterblichen abgegrenzt; jemand, der die Gesinnung der Griechen nicht kennt, würde niemals darauf schließen, daß die Zwölf in der Größe der anderen Menschen gegebenen Sitzgestalten Götter sein sollen. Und doch kannte man damals den sondernden Rahmen schon, die Grabreliefs gaben dafür unzweideutige Belege, obwohl dabei eines zu beachten ist: der Rahmen legt sich noch nicht fest um die menschlichen Gestalten, der gerahmte Gruppenbau ist noch im Werden, wie ein Blick auf das Hegesorelief belegen soll. Die Götter des Parthenonfrieses sind in keiner Weise anders als in künstlerisch getrennten Gruppen von den Menschen abgesondert.

Am Hegesorelief merkt man noch deutlich das Suchen nach der Loslösung des kleinen Sittenbildes aus der Streifenfolge. Mir erscheint diese letzte Ankleidehandlung, in der Hegeso oder Philis oder sonst eine Griechin auf Grabstelen dem Kästchen ein Schmuckstück entnehmen, wie aus einem sittenbildlichen Friese geschnitten, der über die feierlichen Vorgänge im Panathenäenzuge hinaus die Handlungen des täglichen Lebens aufweist und aus dem man durch Hinterschiebung eines Rahmens, einer Aedicula, erstens einmal die beiden Gestalten für sich aus dem Friese heraushob und damit zugleich sagen wollte, daß die Handlung im Innenraume spiele. Die Herrin zieht sich mit der geschwungenen Linie des Stuhles, die Dienerin mit dem Rücken und der steilen Mantelfalte über den auffallend niedrigen Rahmen hinweg: wenn die Herrin aufsteht, wirft sie den ganzen Aufbau über den Haufen. Es sieht so aus, als würde der Rahmen nach einer Weile weitergeschoben, um das nächste Bild herauszuheben. Man hat den Eindruck, die Verbindung von Rahmen und Bild sitze nur sehr locker, als sei es noch gar nicht lange her, daß dergleichen Freistellung eines einzelnen Bildes, wie sie z. B. die ägyptische Kunst in den fortlaufenden Streifen der Mastaba nicht kannte, also erst in Hellas aufgekommen wäre. Zum Vergleich für eine engere Verbindung von Rahmen und Bild ziehe man Raffaels sixtinische Madonna heran, obwohl auch dort die Bühne

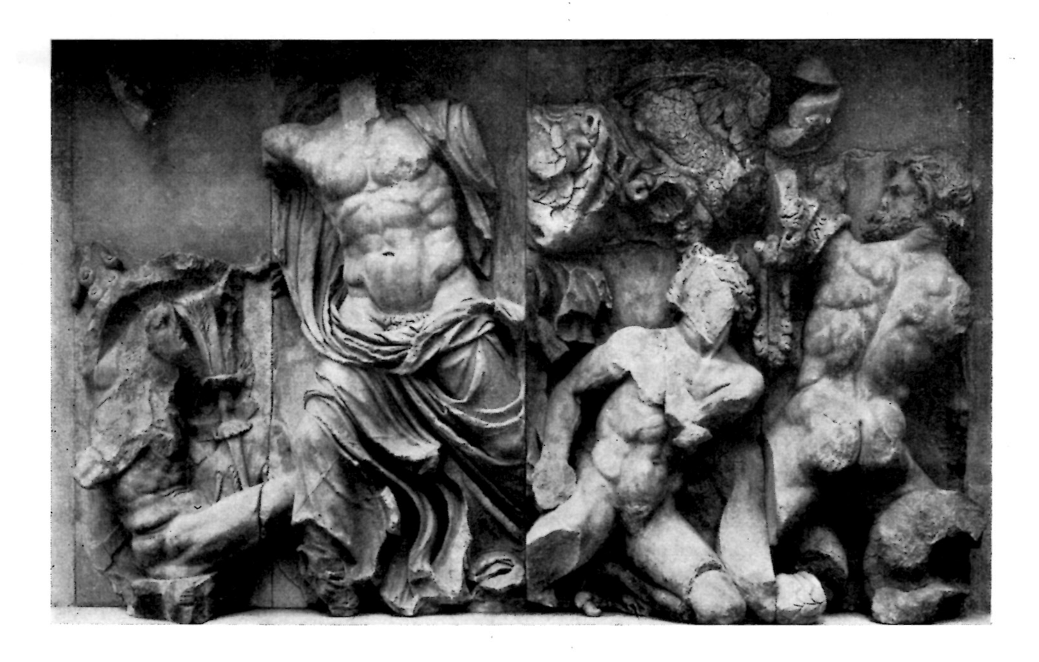


Abb. 28 Berlin. Staatliche Museen: Zeusplatten aus dem pergamenischen Altarfriese.
(Nach einer Aufnahme des archäologischen Instituts der Universität Wien.)



Abb. 29 Berlin. Staatliche Museen: Athenaplatten aus dem pergamenischen Altarfriese.

nur ein Notbehelf sein dürfte, um die aus dem Bilde herausragenden Teile doch schließlich noch in die Bildfläche einzufangen. Im Griechischen scheint die Rahmung der Gruppe der Freistellung des Tempels als Einzelzelle zu entsprechen.

Im Parthenonfriese wie auf dem Grabstein ist ein räumlich modellierend außerordentlich empfindliches Flachrelief angewendet. Was im Festzuge darin geleistet wird, steht einzig in der Kunst da, wir kehren immer wieder zu dieser hochwertigen Formvollendung in ihrer Meißelarbeit zurück. Alles in Linien, Anordnung, Raum, Licht und Schatten, dazu der einstigen Farbe galt wohl der vollkommenen Ruhe und Ausgeglichenheit, auch wenn die Vorgänge wie in dem Reiterzuge bewegt waren. Die Götter leben wie die Menschen in gleicher Ausgewogenheit im Olymp, der nicht weiter angedeutet ist. — Im ausgesprochendsten Gegensatz dazu steht die Darstellung der Götter in der Schöpfung der späteren hellenistischen Fürsten (Abb. 28 und 29).

In Pergamon, der Hauptstadt der Attaliden, einem aus dem Zerfall des Weltreiches Alexanders hervorgegangenen kleinasiatischen Teilstaate, mit einer Dynastie, die sich durch die siegreiche Zurückwerfung der Gallier durch Attalos I. (241 bis 197) emporgerungen hatte, errichtete Eumenes II. (197 bis 159 vor der Zeitwende) auf der Burg, also wie in Athen, einen Altar, der sich auf mächtigen Unterbauten im Viereck, in einem Hofe von einer jonischen Säulenhalle umschlossen, erhob. Zwischen den Flügeln an der Südseite führte eine Treppe empor, deren Wangen die Enden eines um den ganzen Unterbau herumführenden Frieses bildeten. Man kann diese Art Schmuck mit dem ebenfalls umlaufenden jonischen Friese des Par-

thenon vergleichen. Beide fließen ohne jede rahmende Abgrenzung hin. Man wird dann aber freilich, von der stillen Einfalt und Größe des Altgriechischen herkommend, geradezu zurückprallen. In Pergamon haben nicht Bürger, sondern hat ein Herrscher das Denkmal geschaffen: Auf eineinhalbhundert Meter Länge wird da in unendlicher Folge immer wieder das Gleiche dargestellt, wie nackte Männer durch die keine Mittel scheuende Gewalt von Göttern niedergeworfen werden. Es ist eine Hochspannung entfesselter Leidenschaften, wie sie roher kaum gedacht werden kann. Die griechische Kunst wird angewandt, um so viel wilden Haß, Zorn und Vernichtung als nur möglich für das Auge eindrucksvoll zu gestalten. Wozu?

Der Herrscher läßt die Götter los, um den Menschen vorzumachen, wie man sich für seinen Besitz wehren muß. Eine Gigantomachie, die alle Gewaltmacht entschuldigt, wie sie in den Kämpfen Alexanders und seiner Nachfolger zur Aufrichtung und Befestigung ihres Gottesgnadentums gegen die Perser vor allem angewendet worden sein mochte. Ist das wirklich noch jene griechische Kunst der stillen Einfalt und Größe, die im Parthenonfriese so einfach und schlicht nordisch zu uns spricht?

Ein anderer Geist ist in diese kleinasiatische Kunst gefahren. Eine ganz andere, nach dem Muster der altorientalisch-persischen Machtgesellschaft gebildete Gefolgschaft Alexanders hat sich der griechischen Formen bemächtigt, die alte Volkskunst ist zur Maske geworden, mit der man Zwecke verfolgt, die den Willen des Volkes brechen sollen: Aus der schöpferischen Bekennerkunst des Volkes ist eben angewandte Kunst geworden, das Wort im weiteren Sinne gebraucht. Das ist der große Unterschied zwischen altgriechischer und hellenistischer Kunst. Damit Hand in Hand gehen Steigerungen ins Übertrieben-Theatralische nach jeder Richtung. So zunächst in der Art, wie die menschliche Gestalt an sich gebildet wird.

Man vergleiche wieder den Parthenon- mit dem Pergamonfriese. Die athenischen Gestalten, ob Götter oder Menschen, sind vom gleichen Adel der Erscheinung, körperlich und geistig zum Ebenmaß ausgebildete Menschen, gesund in jeder Beziehung. Die Werkstätte des Phidias hat Mann und Frau zur hehrsten Würde erhoben, Götter und Menschen auf einen Fuß schlichter und einfacher Menschenwürde gestellt. In Pergamon dagegen ist alles ins Übermenschliche gesteigert, die Männer sind Athleten geworden, ihre Muskulatur kann kaum noch kräftiger und anatomisch richtiger gesteigert werden. Die Götter erscheinen zu den Menschen (Giganten) herabgezerrt, überragen sie nur an Zorn und Bosheit, sind echte Machtmenschen **geworden.**

Was wir an Form im Parthenonfriese vor uns sehen, ist eine ruhige Fläche, von der sich die Gestalten in Seitenansicht oder Dreiviertelwendung abheben, Götter und Menschen auch in dieser rein künstlerischen Angelegenheit ganz gleich behandelt. Die Anordnung des Dargestellten hält sich überall so locker, daß selbst bei den

dichtgedrängten Reitergruppen Überschneidungen auf ein Mindestmaß beschränkt bleiben. Jede einzelne Gestalt ist so viel wie möglich nach allen Seiten freigestellt. Flächen und Linien in Licht und Schatten fügen sich im reinsten Wohlklang aneinander. Es ist eine Kunst gesättigten, schlichten Seins, eben die Äußerung eines edlen Volkes in seiner höchsten Blüte. Ganz im Gegensatz dazu steht die fast in Freistandbildern in eine Reihe gebrachte Bildnerei von Pergamon. Schon die Zusammensetzung aus einzelnen hochgestellten Platten bedingt ein ganz anderes Wesen. Hatte den Parthenonfries eigentlich, solange der Bau in Benützung stand, niemals jemand zu sehen bekommen, so ist der Altarfries von Pergamon dagegen dem Beschauer ganz unmittelbar aufdringlich nahe vor Augen gestellt. Alle Mittel der auffallendsten Wirkung sind in Bewegung gesetzt, die Schräge herrscht in der Anordnung vor, tiefe Schatten legen sich zwischen die einzelnen Körper, die einzelnen Falten. Das mag im Ablauf der griechischen Kunst von einem Jahrhundert zum andern begründet liegen — man vergleiche daraufhin die erhaltene Stuckbildnerei des Khotur und Turfan oder das Werden der Türbildnerei in der Gotik —, was aber nichts mit diesem Ablaufe zu tun hat, sondern den Bruch bedeutet, ist der völlige Mangel jenes seelischen Adels, der uns am Altgriechischen so ungeheuer packt und hinreißt. In Pergamon läßt der Künstler lebende Bilder erstehen, in denen jede Gestalt ihre schauspielerische Aufgabe auf das heftigste, wie etwa später bei Bernini, vorträgt; man merkt, wie jede für sich eine gute, möglichst wirkungsvolle Figur machen will. Es soll nicht geleugnet werden, daß hier Kunst mit dem größten Können angewandt ist, aber im ganzen genommen bedeutet sie doch bei allem Auftrieb einen ungeheuren Rückschritt, weil sie gemacht ist, nicht die Natur in ihrer selbstverständlichen Würde um einen Schritt weiter bringt. Es ist eben Machtkunst, die alle Errungenschaften der vorausgehenden Volkskunst ausbeutet, um diese zum eigenen Vorteil totzuschlagen, in dem Willen, es „unvergleichlich" besser zu tun, dabei aber bar ist jedes seelischen Gehaltes.

Kann also die altgriechische Kunst vor Alexander, zusammengehalten mit der hellenistischen nach ihm, einen natürlichen Ablauf der Entwicklung darstellen, oder äußert sich mit Alexander und dem Vordringen der Griechen bis zum Pamir und nach Indien ein anderes Wesen, das nicht mehr vom griechischen Volke, sondern vom Machtgeiste erfüllt ist? Was schon im Gebiete des Bauens, der Architektur beobachtet wurde, das wirkt sich im Gebiete der darstellenden Kunst allmählich noch viel stärker merkbar aus insofern, als mit der Zeit die Bildhauerei der Alten vollständig verdrängt wird, und zwar durch das glänzende persische Mosaik. Damit Hand in Hand geht die völlige Umkehrung des Ausdruckes der menschlichen Gestalt. Die Seiten- oder Dreiviertelseitenstellung des Kopfes weicht der Vorderansicht mit weit aufgerissenen Augen und Gesichtszügen, die nicht mehr Jugend ausstrahlen, sondern eher alt und vergrämt aussehen. Der Goldgrund verdrängt die Reliefsfläche, eine neue farbige Welt wird durch ihn herbeigeführt, die nichts zu tun hat mit der farbigen Tönung des Marmors und der altgriechischen Malerei. Damit siegt Persien über Hellas und den Hellenismus.

In der Zeit zwischen Parthenon und Pergamon schon stirbt Hellas in des Orients Umarmung, tritt an Stelle des seelischen Gehaltes die innere Gestalt, die nach der Natur beobachtet „Pathos, Affekte, Gesten" u. dgl. vormacht, angewandte Kunst, die im Dienste der Gewaltmacht von Gottes Gnaden steht und nicht so sehr auf Ausdruck im Sinne der künstlerischen Persönlichkeit, als auf Wirkung losgeht, die im Geiste der Gewaltmacht auffallen muß. Im Abendlande wiederholt sich die gleiche Wandlung von der Völkerwanderungskunst zur Romanik, von der Gotik zum Barock. Ich gehe darauf im vorliegenden Buche nicht ein, es genüge hier das eine Beispiel. Näheres in meinem im Druck befindlichen Buche „Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises". Die Änderung des seelischen Kernes der griechischen Kunst, die uns die vergleichende Wesensbetrachtung zu erkennen gelehrt hat, steht nicht vereinzelt. Sie wiederholt sich auch in anderen Kunstkreisen immer, so daß sie ganz allgemein als gültig da angenommen werden darf, wo die nordische Kunst der Machtkunst weichen mußte. Wir wollen diese Annahme zunächst am germanisch-deutschen Kunstkreise nachprüfen und zugleich auf das zweite höhere Verfahren übergehen.

Entwicklung

Entwicklungserklärung am Beispiele der germanisch-deutschen Kunst.

Die Wesensbetrachtung ist Fachsache und für jede der geistigen Lebenswesenheiten anders gerichtet, je nach den Werten, die dafür bestimmend sind. In der Entwicklungserklärung dagegen geht es um Kräfte, die für alle Lebenswesenheiten die gleichen sind, wenn auch ungleich gültig und wirksam. Daher kann ich von einem einzigen Fache aus zwar eine Entwicklungserklärung auf Grund meiner Erfahrung in der einen Lebenswesenheit, die ich bearbeite, in Vorschlag bringen; entscheiden aber kann erst der Vergleich mit den Ergebnissen der Forschungsergebnisse aller Lebenswesenheiten zusammengenommen. Ich kann also eine Entwicklung auf Grund der Wesensbetrachtung griechischer Kunst vorschlagen, aber zu ihrer Gültigkeit bedarf es zum mindesten — soweit es sich um indogermanische Fragen handelt — der Bestätigung von seiten der Rechtsforschung im republikanischen Rom oder der Glaubensforschung im vorpersischen Iran usw.

Ich wähle als Beispiel einer Entwicklungserklärung die deutsch-germanische Kunst. Sie ist in ihrem Wesen so zwiespältig, daß es darauf ankommt, zu verstehen, wie das möglich war. Dann erst kann man erklären, wie Völkerwanderungskunst und Blüte (Gotik) der germanischen Kunst so auffallend weit auseinander gehen können. Die schöngeistige Spielerei, die Kunsthistoriker bis jetzt aus dieser Sache machten, muß in der Forschung aufhören, damit das deutsche Volk in eine für sein Ahnenerbe entscheidenden Frage endlich Einblick erhält und dann anfängt, neben dem germanischen das indogermanische Erbe zu berücksichtigen. Der Weg dazu soll nachfolgend in Fortsetzung der Beobachtungen am Griechischen gewiesen werden.

Das germanische Münster.

Was die Akropolen und der Tempel für die Griechen, wurde das die Stadt hoch überragende Münster für die Germanen: ein Weltberg als Wahrzeichen der Menschensiedlung, aber freilich durch die Kirche zur Basilika entstellt, statt in Strahlenform aufgeführt zu werden. Der Weltberg für den Lebenden ist bisher wenig beachtet worden, wir kennen nur den Weltberg der Toten, die sogenannten Hünengräber, in Stein übertragen, z. B. in den ägyptischen Pyramiden. Daß ein Tempel auf dem Weltberge zu denken ist oder selbst ein Weltberg sein kann, mußten wir erst von den Zikkurats im vorderen Mesopotamien oder den Stupen Indiens kennenlernen. Die einen sind Weltberge für die Lebenden, ähnlich wie die Pyramidentempel der mittelamerikanischen Völker, die Stupen dagegen Weltberge mit den

Reliquien Buddhas, Totenberge also wie die Hünengräber des Nordens. Die Vorstellung eines Weltberges für die Lebenden scheint im gotischen Münster wieder lebendig geworden zu sein.

Der Germane erwacht erst aus der Umnachtung durch Kirche und Mönche, als er wenigstens in der Bildenden Kunst sich auf eigene Füße zu stellen beginnt. Da kommen Vorstellungen wieder an die Oberfläche, die Jahrhunderte andauernde Kriege und darauf das Mönchsunwesen mehr oder weniger erstickt hatten. Die romantische Freiheit nach der Knechtung durch die romanischen Klöster dauerte freilich nur wenige Jahrhunderte. Statt sie ausreifen und zur Grundlage einer natürlichen Entwicklung mindestens des deutschen Volkes werden zu lassen, haben diese germanisch-deutsche Blüte diejenigen wieder mit dem Jesuskult und der Gewaltmacht von Gottes Gnaden niedergeworfen, über die das Volk einst gesiegt hatte, die Mönche und die Kirche als Bannerträger des Gottesgnadentums. Welche Wunderwerke nordischer Einbildungskraft aber hat der germanisch-deutsche Aufschwung hervorgebracht!

Gotik? Die Blüte der christlichen Kunst im Norden heißen wir nach dem Vortritte der Italiener Gotik, wobei der Romane verächtlich auf den Goten herabsieht, der einst sein Land beherrscht hat. Es ist also eine wegwerfende Bezeichnung, die wir merkwürdig übernommen und steif und fest beibehalten haben. Alles wäre besser: deutsch (Goethe), germanisch ((Rumohr u. a.), indogermanisch (nach meinen Beweisen). Sicher falsch ist nur französisch, wenn wir dabei nicht an die Franken, sondern an die Gallier, den ésprit gaulois denken (Rodin u. a.). Mit den Goten, den Westgoten auf französischem Boden, hat das germanische Münster nichts zu tun, es wäre denn, daß diese Manus gotica dort den Steinbau einführte.

Was ist und bedeutet eigentlich ein „gotisches" Münster? Vielleicht gibt darauf eine Ansicht der Stephanskirche in Wien, mit dem Turm als Hauptsache geradezu, den nötigen Aufschluß (Abb. 30). Man muß sich freilich auch den zweiten Turm auf der Nordseite des Schiffes ausgebaut denken und bekommt dann ein an eine ältere romanische Fassade anschließendes Hauptgebäude, das von zwei seitlichen Türmen in die Mitte genommen wird. An anderen Bauten befinden sich die beiden Türme oder auch nur einer allein an der westlichen Eingangsseite. Das Wiener Münster spricht es deutlich aus, das zweckmäßige Hauptstück des Ganzen, der dreischiffige Innenraum, geht anschließend an die Riesentorschauseite in der Überlieferung Roms und der Kirche weiter; mit beiden aber hat die Durchbrechung der Außenwände durch riesige Glasfenster und zwischen Strebepfeilern darüber aufgerichteten Wimpergen nicht das geringste zu tun. Und schon gar der Turm: er schießt wie ein Kristall auf, jedes einzelne Glied wiederholt im Aufbau die spitze Form des Ganzen. Ein riesiges Holzdachgerüst mit osteuropäisch farbigem Belag über der langgestreckten Halle vollendet den Gesamteindruck. Der Dachrand liegt ungefähr in der Höhe der umgebenden Häuser der Stadt, das Dach selbst und über dreiviertel des Turmes ragen darüber weit hinaus. Ich will hier nicht weiter von

der Zweitürmigkeit sprechen, die an sich auf hochnordische Überlieferung zurückgeht und überall da auftaucht, wohin Indogermanen oder indogermanischer Geist vorgedrungen sind (besonders auch an Grabsteinen zu beobachten).

Der „gotische" Teil des Ganzen ist ein einziges Emporstreben, immer höher hinauf möchten die Glieder, und wo die Kraft der Seitenwände des Schiffes erlahmt

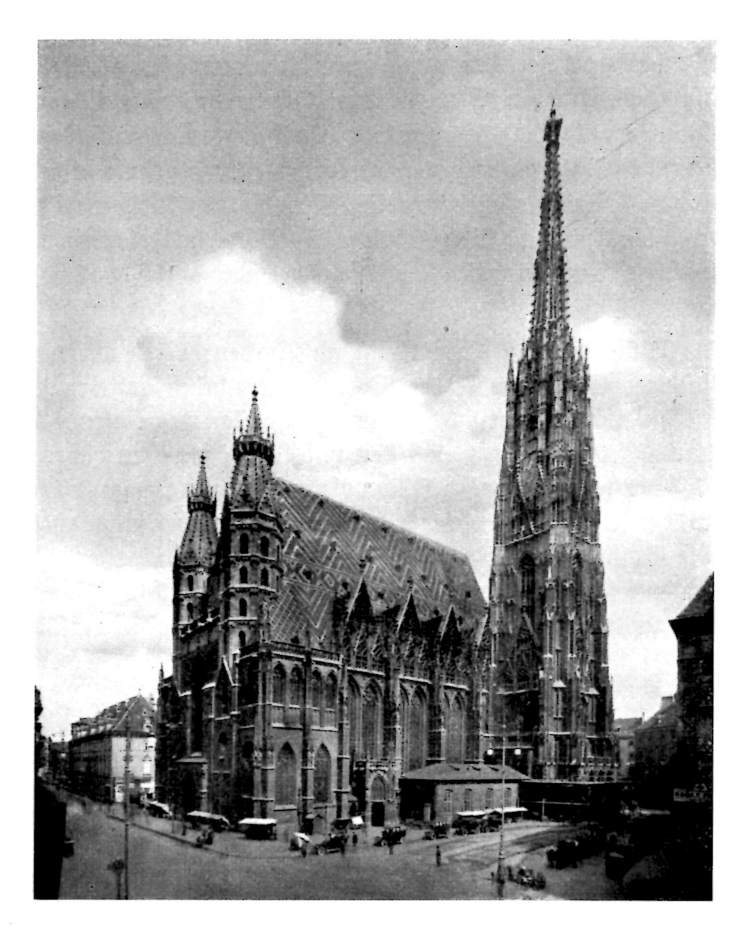


Abb. 30 Wien. Stefansmünster: Der Turm neben der gotischen Halle und der romanischen Westseite.

und je zwei Spitzbogen der Fenster zwischen den Pfeilern den waagrechten Dachrand tragen (Abb. 30), da nehmen drei kleine Giebel zwischen jedem Pfeilerende die Bewegung noch einmal auf und treiben zusammengenommen einen letzten, einzigen hohen, spitzen Giebel, der in seiner Folge auf den Turm übergreift und um diesen herum weiterläuft. Die Verstrebungen der Ecken des Turmes wachsen über diese Giebelfolge hinaus in Eckgliedern, die immer höher emporstreben und mit den

Spitzbogen der Fenster dazwischen abgelöst werden durch kleine Wimperge, die ein ganzes Netz von Lotrechten waagrecht abschließen zum ersten Kranzgesimse. Darauf wieder die Folge von hohen spitzen Giebeln, aus denen gedoppelte Fialen aufsteigen und mit vereinten Kräften wie einen Jauchzer den spitzen Helm mit der Kreuzblume zum Himmel emportragen. Jetzt möchte ich doch fragen, ob das alles irgend etwas mit der Mittelmeerkunst zu tun hat und wir nicht vor einem neuen Ausdruckswunder stehen, das auf dem ganzen Erdenrunde, in allen Zeiten und bei allen Völkern nicht seinesgleichen hat. Man denkt vielleicht an gewisse indische Denkmäler, aber dort zieht die Schwere der Masse immer wieder nach abwärts, was hier frei von jedem Drucke sich zum Schöpfer emporreckt. Dort arbeitet der Süden am Werke der nordischen Einwanderer mit, hier ist, scheints, die alte Überlieferung des Eisnordens ungebrochen am Werke. Vielleicht sind es die Alpen, der kleinere Pol der Lotrechten nach, die gerade in Wien gestaltend mitsprechen.

Und das alles erscheint dem Auge nicht flüchtig emporgeworfen, wie die rauschenden Wasser eines Hochstrahlbrunnens, sondern fest in Stein gefügt für die Ewigkeit. Ob das nicht die verkörperte deutsche Romantik selbst ist und es im Bauen etwas gibt, das darüber hinaus jede Erdenschwere mehr hinter sich läßt und allem drückenden Wesen verklärter ins Gesicht schlägt? Das ist nicht von dieser, uns alle zusammen einschnürenden und hemmenden Welt, sondern spricht vom Weltraume und von der Möglichkeit, ihn in der Vorstellung vom Erdboden aus zu erreichen. Der wuchtige Stein wird von der Sehnsucht, ins Ungemessene empor zu steigen, mitgerissen, das Lastende, Schwere wird aufgehoben in dem Aufschrei: alles wollen wir hingeben, um mit Schöpfer und All eins zu sein. Das verkörperte Alpengefühl!

Man darf sich nicht wundern, wenn das gotische Münster im Seenorden (Skandinavien) schwer Eingang fand. Sein Entstehen ist freilich von dort aus im Schiffbau und in den Mastenkirchen angeregt, aber in Holz, nicht in Stein. Der geschnittene Stein, das ist die Schwierigkeit! Diese Übertragung aus dem Holz in den Stein konnte nur da erfolgen, wo Goten und Mönche vorgearbeitet hatten. Es ist wie bei der griechischen Kunst: der Tempel konnte nur am Mittelmeer selbst im Anschluß an den Steinbau des alten Orients in Marmor übertragen werden, so sehr er auch im Norden im Holzhaus vorbereitet war. Und das gleiche gilt, wie wir später sehen werden, für den iranischen Feuer- bzw. Christentempel. Deshalb ist doch der griechische Giebeltempel ebensowenig ein Gewächs des Mittelmeerkreises, wie der iranische Kuppeltempel erst am Pamir entstanden ist oder das gotische Münster eine französische Schöpfung. Alle gehen sie vom nordischen Holzbau aus, wie ich schon in meinem Armenienwerke 1918 zeigte. Beim gotischen Münster darf überdies nicht vergessen werden, daß neben dem steinernen Bauwerk immer das Holz begleitend im Altarschreine des Inneren, der ursprünglich ein heidnischer Baumaltar war, einhergeht. Ich möchte wissen, ob auch darin wie im Bauen noch etwas von der Holzüberlieferung der Nordmannen steckt. Die Kirchenmöbel in Skandinavien selbst haben leider derart oft erneuert werden müssen, daß heute aus der Zeit der

Erbauung dieser Bauern-Mastenkirchen kaum noch etwas erhalten ist. Umsomehr bei uns in den gotischen Münstern. Doch ich will zunächst beim Bauen bleiben und gehe aus von dem Urbilde in Holz.

Was ist da in Stein aus der seenordischen Bauernkirche in Holz geworden! (Vgl. „Die Voraussetzungen der Gotik in Volkskunde und Vorgeschichte", Mannus XI, 1932, S. 383.) [Abb. 31.] Wäre nicht der grundsätzlich durch die Masten, die allein das Dach tragen, und durch die „Triforien", die Bindung und Verspreizung dieser Träger, bestimmte Grundform (Abb. 32), dazu die der nordischen Einbildungskraft entspringende Ausstattung mit Band — (Näheres in einem Werke von 1926 „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas") und Tiergeflechten (Abb. 20 und 21), man könnte an dem Zusammenhange zweifeln. Denn was die bescheidenen Bauern Norwegens da weltanschaulich gebaut haben, wird nicht nur in Stein übertragen und von der Kirche in der Portalausstattung mit Menschengestalten fast in indischer Fülle ergänzt, sondern hat ganz allgemein einen so kühnen Flug ins Großromantische genommen, daß die Möglichkeit dieser Steigerung in Stein unbegreiflich bliebe, wenn nicht die indogermanische Überlieferung, die wieder flammend lebendig geworden sein muß, das Rätsel löste: es sind die Vorstellungen einer uralten, untergegangenen Nordwelt, die im gotischen Münster wieder auftauchen, wie die später zu besprechende Mschattafassade ein später Nachklang der verlorenen altiranischen Kunst ist. In beiden Fällen sind die vergänglichen Rohstoffe, die ursprünglich in Anwendung gekommen waren, Schuld daran, daß es der Kirche und zuletzt den Humanisten so leicht wurde, diese großen Lücken nicht zu sehen bzw. als nicht bestehend aus der Welt zu schaffen. Es komme nur einer auf den Gedanken, so etwas wie den Stephansturm aus seiner eigenen Einbildung heraus erstehen zu machen, und er wird bald spüren, was da

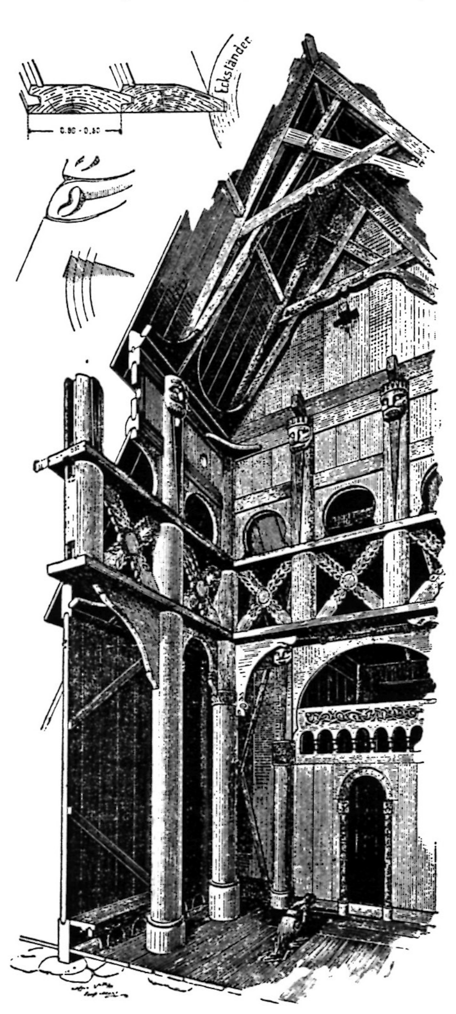


Abb. 31 Norwegische Mastenkirche und ihre „Triforien" in Holz.

an uralten Voraussetzungen gestaltend mitgewirkt hat. Ich will hier nicht von Weltberg und Morgenröte sprechen, darauf komme ich erst in einem der Schlußabschnitte zurück.

Die Einbildungskraft, die den Stephansturm unergründlich und scheinbar federleicht in die Höhe trägt, vermag sich zugleich ebenso abgründig in die Tiefe zu versenken, sich aus dem Hundertsten ins Tausendste zu verlieren, zu einem Traum zu werden, der sich ins Endlose fortspinnt. Wir kennen solche Formenspiele aus der Kunst der Wüstenvölker, z. B. im Muster ohne Ende, das die islamische Kunst im Anschluß an das Sechseck geradezu mathematisch zu Tode reitet. Eine edlere, weniger verstandesmäßige, mehr noch künstlerische Leistung dieser Art liegt vor in dem im Geiste Altirans gehaltenen Holzmimbar von Kairuan, über den ich schon ausführlich „Altai-Iran" 1917 geschrieben habe. Daneben aber kommen die unendlich mannigfaltigen altgermanischen Band- und Tiergeflechte an die Reihe (Abb. 20 und 21) und nicht zuletzt der mit der „Gotik" neu einsetzende Strom der nordischen Handwerkskunst, die über das Flamm- und Roll- zum Knorpelwerk und zum Rokoko geht. Ich möchte hier nur ein einziges Beispiel herausgreifen, den geschnitzten Holzschrein aus Möchling in Kärnten (jetzt im Wiener Kunsthistorischen Museum) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 33). Man denke sich eine Saint Chapelle im Kleinen

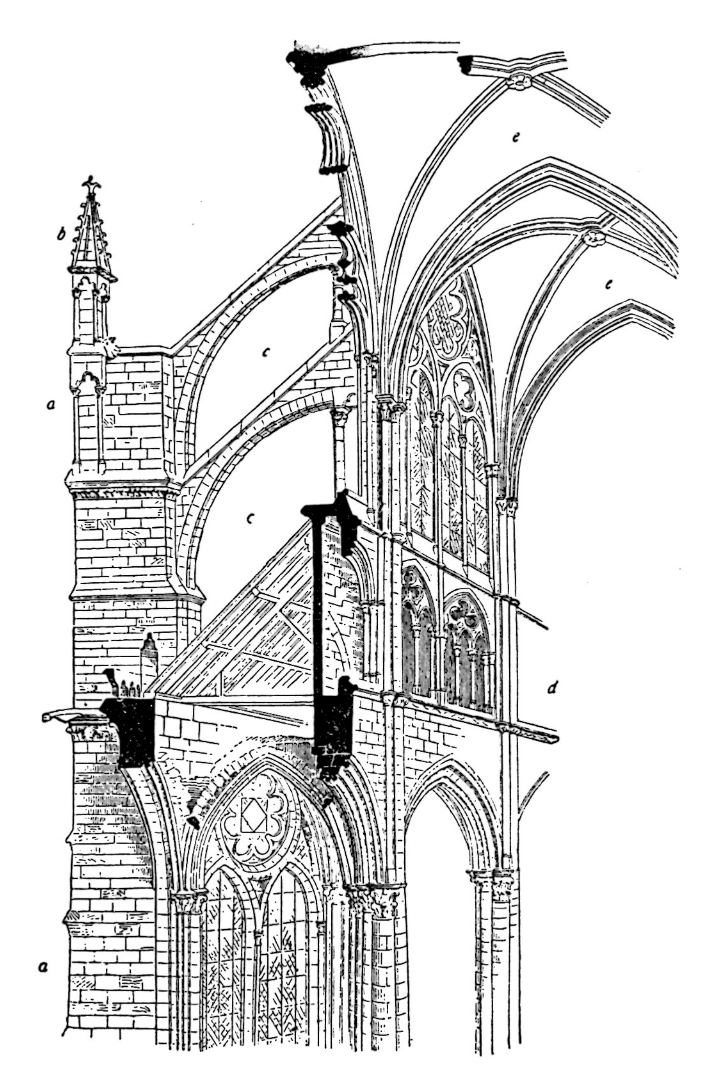


Abb. 32 Gotisches Strebesystem und „Triforien".

aus Holz geschnitten, etwa dem Ursulaschrein des Memling verwandt. Da ist zunächst die durchbrochene Längswand: zwischen Ecktürmchen sechs Strebepfeiler und dazwischen die durchbrochenen Füllungen, beginnend von unten mit zwei Reihen von offenen Spitzbogen, die quadratische Felder in der oberen Reihe in Eselsrücken endigend, tragen: diese Glasfenster-Maßwerk etwa vortäuschenden Felder gefüllt mit vierzehn Mustern von einer sinnbetörenden Mannig-

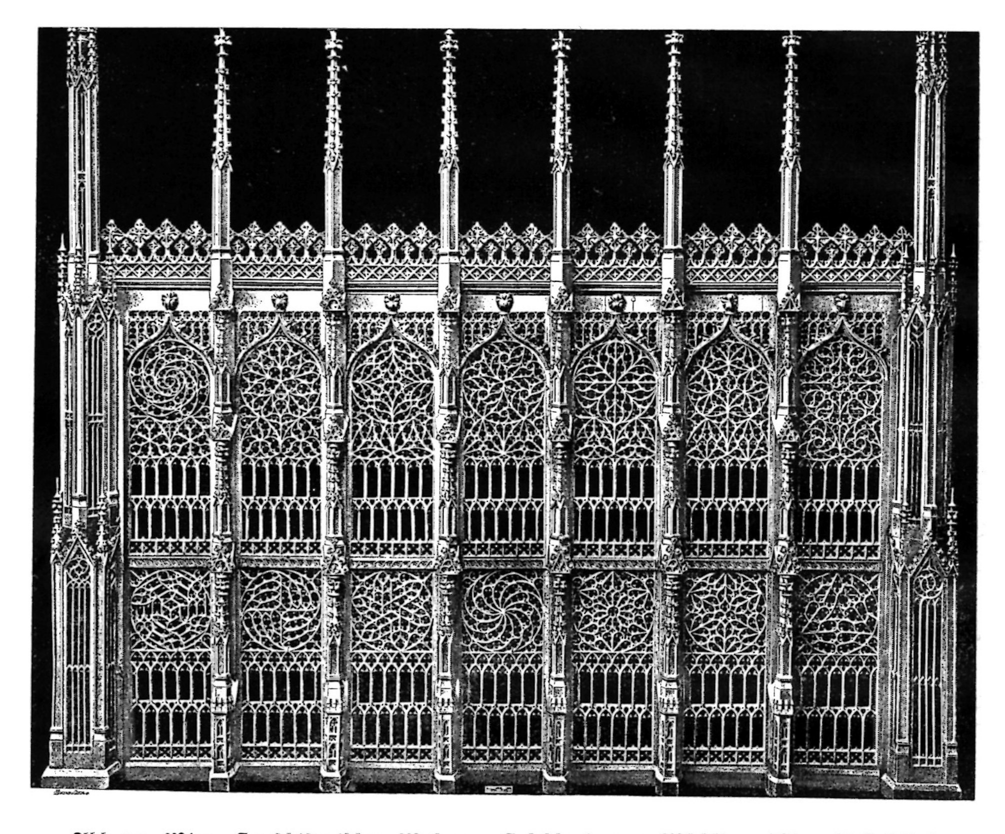


Abb. 33 Wien. Kunsthistorisches Museum: Holzschrein von Möchling. (Eine Linksseite.)

faltigkeit von Sternen, Spiralen, Rosetten u. dgl. mit überall ansetzenden Krabben. Daneben zeigen die Dächer (Abb. 34) eine Zusammenstellung von Gitterfüllungen aus Mustern ohne Ende kleinster Einheiten gesponnen, alle in dem gleichen Geiste gehalten, nur womöglich noch vielfältiger und reicher durchbrochen gearbeitet, als an der eben vorgeführten Wand. Dabei handelt es sich nicht etwa um ein einzelnes, mit Absicht reich ausgestattetes Werk, sondern um ein Beispiel von Tausenden, die alle mit der gleichen selbstverständlichen Überfülle gemeistert sind. Das ist das Handwerk, das seit dem 16. Jahrhundert neben der Großkunst seine eigenen Wege

geht, indem es vom gotischen Flammwerk zum Roll- und Knorpelwerk vorschreitet und schließlich im Rokoko von Paris aus zur Hofmode gemacht wird. Um nicht zugeben zu müssen, daß wir es mit bodenständigen Kräften der eigenen, d. h. nordi-

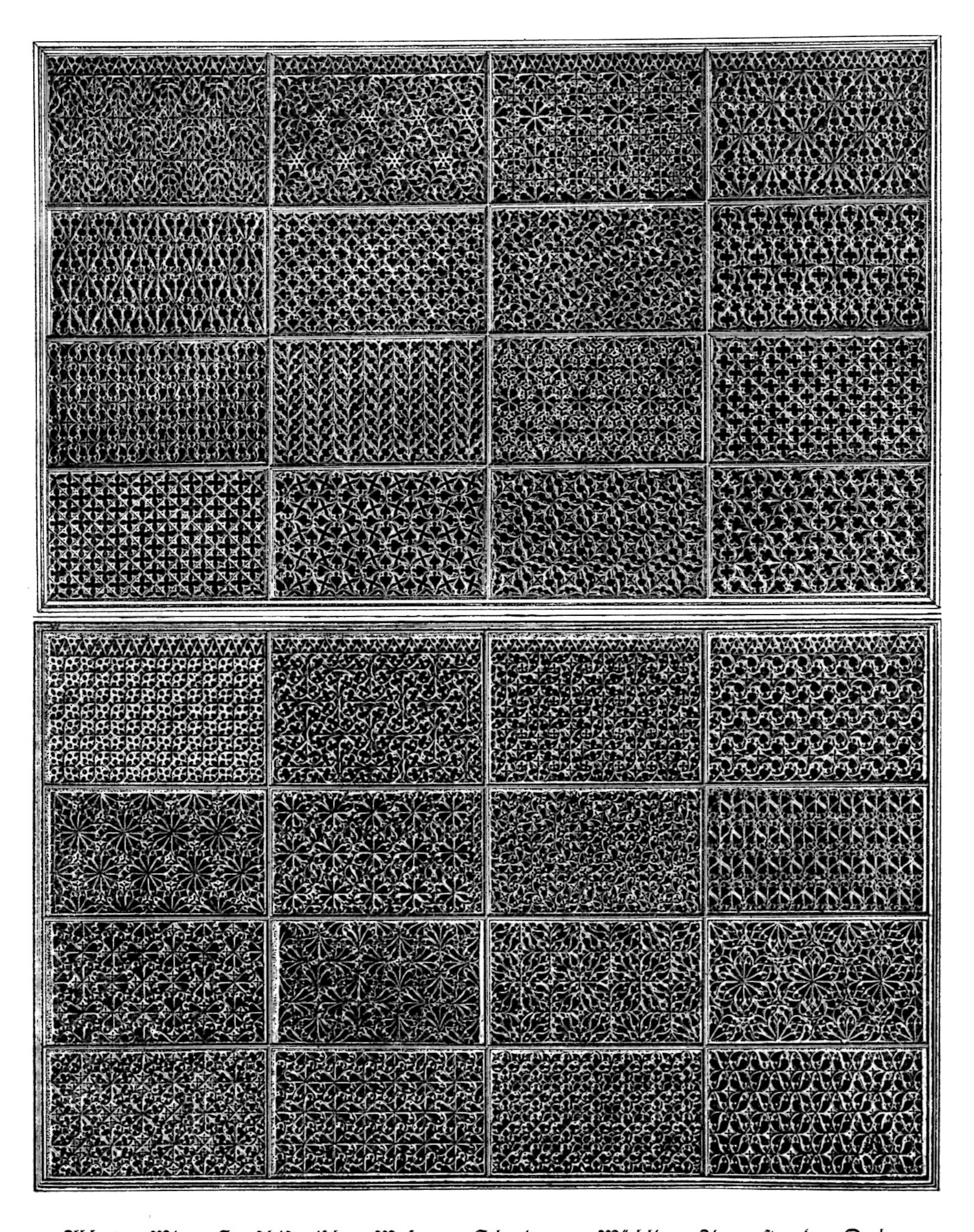


Abb. 34 Wien. Kunsthistorisches Museum: Schrein von Möchling. Ziermuster des Daches.

schen Heimat zu tun haben, möchten die Kunsthistoriker das Endergebnis lieber von China herleiten, obwohl dazu damals ebensowenig ein Anlaß vorliegt wie im Gegensatz dazu beim Altgermanischen, asiatische Einschläge zu leugnen. Was die Germanen und Deutschen in der „Gotik", nachdem sie sich von der Führung der Mönche befreit hatten, im Sinne der Völkerwanderung nach Unterbrechung durch die Romantik leisten, ist ein Wiedererwachen der im gesamten Norden aller Zeiten zu beobachtenden Freude am farbigen Durchbrechen der Fläche im Tiefendunkel, so daß die Muster sich farbig vom Grunde abheben. Die Geometrisierung, in der Gotik selbst bis zum Konstruktivismus gesteigert, wird erst im Rokoko wieder landschaftlich gelockert.

Was ich hier aus einem der erhaltenen Denkmäler herauszulesen suchte, konnte trotz Hof, Kirche und Schriftgelehrten im Zeitalter der Scholastik und des werdenden Humanismus im Norden entstehen und dauern. Es gibt aber andere Spuren, in denen das Indogermanentum zwar auch rein zu Tage tritt, nur haben sie nie den Weg frei gefunden zu ihrer Verwirklichung. Dahin gehört die sagenhafte Überlieferung von einem gewölbten Rundbau, der griechisch, lateinisch, französisch in seiner reichen Ausstattung besungen wird und auch schon in der Edda als Schlafsaal eines Bauern, dann aber vor allem bei Albrecht von Scharffenberg in seinem jüngeren Titurel um 1270 als Gralstempel auf einem Berge beschrieben wird. Ich gebe den Versuch einer zeichnerischen Nachbildung von Sulpiz Boisserée (Abb. 35 und Abb. 36). Der Grundriß zeigt das Muster eines großzügigen Strahlenbaues, wie er heute noch in den Alpen als Wahrzeichen einer Thingstätte errichtet werden könnte. Später haben Leonardo-Bramante auf diese von Iran über Armenien verbreitete Bauform zurückgegriffen, der ursprüngliche Kern der Peterskirche ohne die spätere Verballhornung zur Längskirche und die Barockausstattung bietet davon eine Probe. Der Grundriß des Titurel-Gralstempels gibt davon eine augenscheinliche Vorstellung: eine Mittelkuppel auf vier Pfeilern, in der vier gewölbte

100 200 300 Fuss
30 Klafter

Abb. 35 Gralstempel nach der Beschreibung des jüngeren Titurel: Grundriß.

Kreuzarme zusammenlaufen von vier Eingängen her, umzogen von einem Rund mit 72 Kapellen und in den Zwickeln, dazwischen Säulenstellungen. Ob man das nun wie Boisserée gotisch oder wie die Peterskirche barock oder wie Zwartnotz armenisch oder endlich wie der Tadsch Mahal indisch ausstattet, die Leitgestalt bleibt immer der indogermanische-iranische Kuppelbau, von dem noch unten zu reden

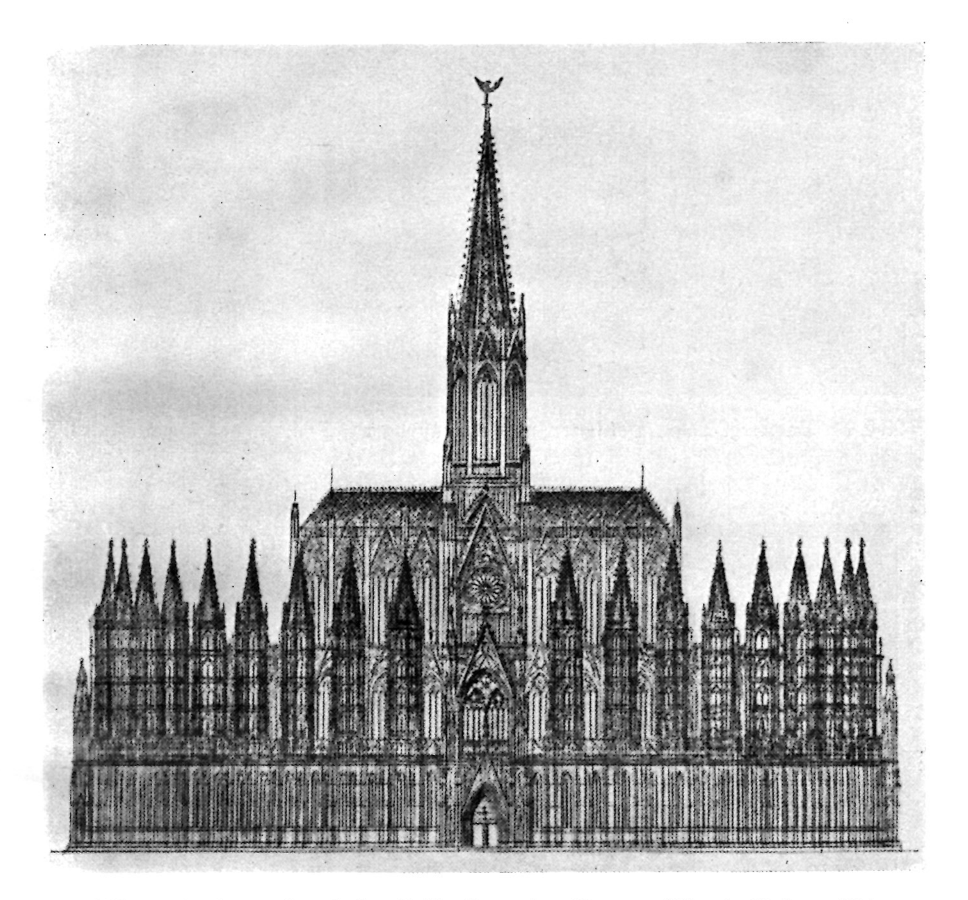


Abb. 36 Gralstempel nach der Beschreibung des jüngeren Titurel: Außenansicht. (Wiederherstellungsversuch von S. Boisserée.)

sein wird. Man sollte doch einmal versuchen, in den Bahnen der Liebfrauenkirche in Trier oder des Rundbaues von Ettal weiterzugehen und einen gotischen Idealbau dieser Art zu errichten. Die Hauptsache ist, daß man sich dabei von den gotischen Choranlagen leiten läßt, die die aufgezwungene basilikale Verballhornung mit in die Höhe reißen, also einen Kuppeltempel, keine Kirche baut.

Aber alles das glaubt ja der Deutsche nicht, schämt sich gar, wenn man ihm solche „romantische Schwäche" vor Augen führt. Wo sollen seine Taten, die Tatsachen der Historiker in Zukunft herkommen, wenn er sich wieder derart ins Ufer-

lose verlöre und über alles Irdische hinaus sich im Weltall und zu der Rolle des Schöpfers wiederfinden würde? Der schöpferische Mensch ist eben nicht anders. Wir müssen Hitler und der Partei dankbar sein, daß sie uns fest in dieser Erde ver-

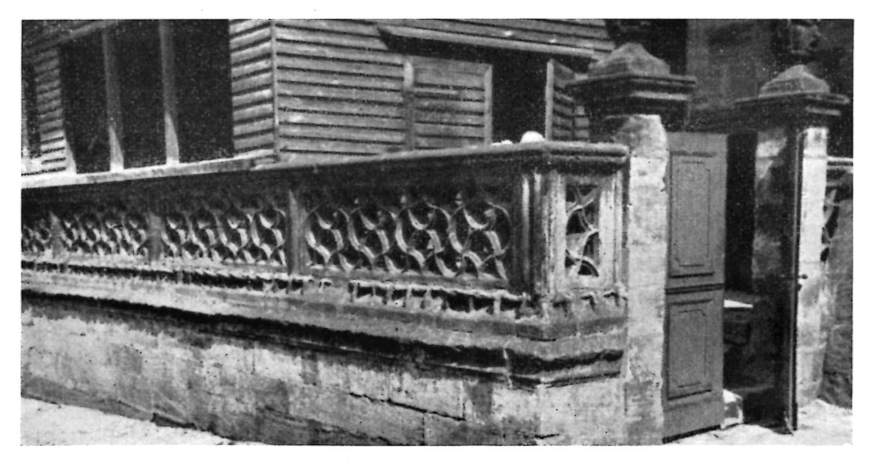


Abb. 37 Bamberg. Dom, Gotischer Zubau: Brüstung mit Pflöcken und Strick, unten in Stein nachgeahmt.

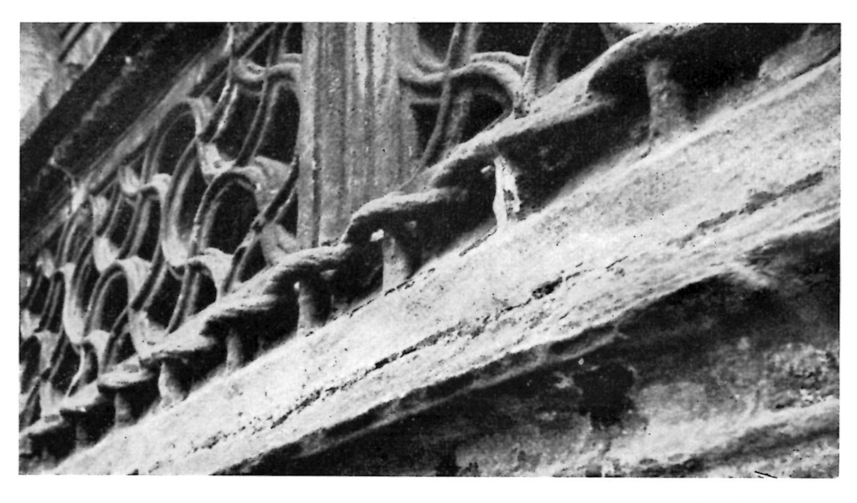


Abb. 38 Bamberg. Dom, Gotischer Zubau: Brüstung mit Pflöcken und Strick, unten in Stein nachgeahmt.

wurzeln wollen, das ist bei uns Deutschen wirklich dringend notwendig. Es ist eine Wohltat, daß wir dazu gezwungen werden, fest auf Alltagsboden stehen zu bleiben; und doch wird jeder echte Deutsche immer wieder mit dem Haupt in den ewig segelnden Wolken leben. Jenseits ihrer Decke erst ist jener strahlende Sonnenschein, den wir suchen und in dem wir eins mit Schöpfer und All ein schöpferischer Teil des

Weltganzen sein möchten. Das ist eben deutsch und das seelische Hauptkennzeichen dieser nordischen Rasse, dessen zu weit getriebenes Versagen auf die Dauer böse Folgen der Ausartung ins Gegenteil zeitigen kann.

Manche werden sagen, ich saugte mir diese Einbildung aus den Fingern. Vielleicht läßt sich doch von der Bildenden Kunst an jener Gestalt, die wir wie einen Schauspieler gewöhnt sind, uns alles vorzumachen, nämlich der menschlichen Gestalt aus, also schon in halb südlicher Umbildung zeigen, daß an diesen Dingen etwas Wahres ist und es lohnt, der Wissenschaft zu raten, sich um diese nordische Innenwelt zu bemühen, mindestens ebenso hingebend, wie wir seit Jahrtausenden auf allen vieren Macht und Besitz nachkriechen und ganze Bibliotheken über ihre angeblich unvergänglichen Verdienste schreiben.

Bevor ich aber auf die Menschengestalten übergehe, sei noch eine Kleinigkeit erwähnt, um zu zeigen, wie sehr im Bauen selbst unansehnliche Einzelheiten die vorgeschlagene Forschungsrichtung herausfordern können. Im Anschluß an meine „Spuren" macht mich A. Födransperg aufmerksam, daß der in meinem „Dürer und der nordische Schicksalshain", S. 25 f., näher besprochene Zaun, der den heiligen Bezirk abgrenzt, auch beim gotischen Münster auftaucht, z. B. in Bamberg, wo sich links neben dem nördlichen Seiteneingang ein solcher fester Haag unten um die Brüstung zieht, die die Ecke zwischen Turmpfeiler und Tor einhegt (Abb. 37 und 38). Man sieht um in Stein scheinbar aus der Erde ragende Pflöcke zwei umeinander gedrehte Stricke wieder in Stein nachgebildet so unter die Brüstung geschoben, daß das geschweifte Gitterwerk darüber noch besonders unten abgeschlossen erscheint. Solche Kleinigkeiten bemerkt man erst, wenn, wie durch meine „Spuren", die Aufmerksamkeit darauf gelenkt worden ist. Die gotischen Zusätze zum romanischen Dom vom Bamberg liefern solche Belege.

Die vorkirchliche Vorstellungswelt des deutschen Menschen in der Bildenden Kunst: Nordisches Heiltum.

Zwischen dem Germanen und dem deutschen Menschen liegt, von der Bildenden Kunst aus gesehen, ein Gegensatz vor, der sich zuspitzt in dem, was wir als altgermanische Kunst der Völkerwanderung und der Wikinger kennen, und dem, was als die Blüte der christlichen Kunst im Norden („Gotik") erscheint. Beide werden getrennt durch die Mönchskunst der „Romanik". Die Kunst vorher ist die angeblich Heidnisch-Germanische, durch Kaiser Karl und die Ottonen an die Mönche Übergebene, die Kunst nachher eine Art deutsches Urchristentum, das mit der Kirche im römischen Sinne merkwürdigerweise im Grunde genommen nichts zu tun hat. Das ist das Unbegreifliche: woher kommt das „Christentum", das unsere alten Münster zur Schau tragen? Daß sie von Stein sind und die menschliche Gestalt verwenden, ist neben der basilikalen Form das wenige, was sie mit der mönchisch-kirchlichen Kunst der dazwischenliegenden Romantik verbindet. Im übrigen muß gelten: so wenig

das Griechische mit dem Mittelmeer mehr gemeinsam hat, als erst dort der Stein und die menschliche Gestalt übernommen wurden, so wenig die „Gotik" des Nordens mit der Romanik, den Mönchen und der Kirche viel zu tun hat. Es ist die große Schuld der Humanisten, daß sie ebensowenig im Altertum bei den Griechen wie im Mittelalter bei den Germanen sehen wollen, woher griechischer Geist an das Mittelmeer kommt und woher die Ritter- und Minnepoesie, ferner das Münster zu den Deutschen. Und dazu kommt noch, daß sie auch nicht sehen wollen, woher die Kunst der germanischen Völkerwanderungszeit stammt. Sie haben sich auch da wie bei der Gotik eine Ableitung zurechtgelegt, die auf ihren Machtstammbaum zurückgeht und eins ist mit dem Schlagwort „Alle Wege führen nach Rom". So haben sie auch die Germanen der Völkerwanderung als abhängig von einer römischen Provinzialkunst erweisen wollen. Das Latein und Münzen waren dabei Führer. Sieht man die Dinge ohne Brillen an, dann zeigt sich, daß Nordasien und Iran die gebenden Teile waren. Es müssen schwere Kriegszeiten und weite Handelswege gewesen sein, die der Völkerwanderung vorausgingen, wobei die Germanen in der Bildenden Kunst sowohl im Bandgeflecht durch die Freunde, die indogermanischen Iranier auf der einen, wie im Tiergeflecht durch die Feinde, die amerasiatischen Sibirier auf der anderen Seite angeregt wurden (vgl. oben Abbildung 20 und 21).

Mir handelt es sich hier nicht um die Völkerwanderung, sondern ausschließlich um die nachfolgende Blüte der christlichen Kunst im germanischen Norden, um die sog. Gotik, jetzt aber um ihren darstellenden Zweig. Da erst wird das kirchliche Kleid, das die Mönche den Germanen und auch den Deutschen übergeworfen hatten, abgeschüttelt. Erst da kommt ein nordisches Heiltum oder iranisches Christentum von großer Tiefe zu Tage, das, wie gesagt, mit Rom und den Mönchen wie den Juden sehr wenig zu tun hat. Es handelt sich da nicht mehr um nordische Einschläge in eine kirchliche Kunst, als deren Träger Mönche auftreten, wie im Romanischen, sondern darum, daß germanisch-deutscher Geist jetzt ganz offenkundig die Führung übernimmt und im Großen im Münster und im Kleinen in allen Äußerungen der Ausstattung seelisch und geistig das Jesustum zurückdrängt oder zum mindesten notgedrungen ganz in die nordische Umwelt zurück übersetzt.

Ich möchte einleitend einige Beispiele zeigen, in denen das jüdisch-römische Jesustum das ältere iranische Christentum entweder entstellt oder geduldet hat, je nachdem der Zeitgeist es gerade zuließ. Da ist z. B. das Eingangsmosaik des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna (Abb. 39) um 450 entstanden. Man sieht eine merkwürdige Gestalt in einer Landschaft zwischen Schafen „thronen". Die Bezeichnung trifft zu, denn dieser Jüngling, der da sitzend den Oberkörper an einem großen Kreuz aufrichtet, sieht eher einem König als dem zu erwartenden guten Hirten ähnlich. Zunächst trägt er eine Purpurtunika mit Goldstreifen, darüber einen über die linke Schulter und den Schoß geworfenen Mantel. Indem er mit der Rechten nach rechts greift, um ein Schaf zu liebkosen, hält er den Kopf so



Abb. 39 Ravenna. Mausoleum der Galla Placidia. Eingangsmosaik: Der König der Juden als guter Hirt.

stolz abgewandt, daß man begreift: mit der Sorge des Hirten um die sechs Schafe, die ihn auf den Felshügeln umgeben, hat das nichts zu tun. So hochmütig wie später nur die Madonnen des Tiepolo blickt er über die Achsel, und ein großer Strahlenkranz vervollständigt diesen zur Handlung gänzlich unpassenden Ausdruck.

Dieses halbrunde Mosaik schließt unten sehr merkwürdig ab. Da sieht man eine Felsstufe vortreten, die zahnschnittartig (Abb. 39) gekerbt ist. Die vergleichende Kunstforschung kann nachweisen, was unten noch belegt werden wird, daß in dieser Art das Paradies gegen das Weltmeer absetzt. Wir befinden uns nämlich in unserem Mosaik auf dem Weltberge. Mit diesen heidnischen Vorstellungen hat durchaus nichts zu tun, daß statt des Hirten Yima bzw. Christus, der da hineingehört, von der Kirche der König der Juden eingesetzt worden ist. Das ist die ausgesprochene Fälschung eines altüberlieferten iranischen Leitgedankens. Ich will das richtige Bild dieses Hirten vorführen, das in Dutzenden von kleinen Elfenbeinschnitzereien erhalten ist und zeige (Abb. 40 und 41) ein Stück in Braunschweig, das echt ist und ein anderes, das, von der Kirche umgefälscht, sich im Museo Kircheriano in Rom befindet. Man sieht in beiden Fällen einen richtigen guten Hirten mit übereinandergeschlagenen Beinen, wie in dem Mosaik, sitzen. Er träumt oder schläft sitzend in seinem Fellrocke, mit einem Schaf auf der Schulter und einem anderen auf dem rechten Schenkel, worauf er die Hand legt. Unten ist der Berg zu sehen und das Wasser, das aus einem Löwenhaupt in eine Vase rinnt, während Schafe

Abb. 40 Braunschweig. Museum: Parsische Elfenbeinschnitzerei Yima.





Abb. 41 Rom. Museo Kircheriano: Parsisches Elfenbein: Yima in Christus umgebildet.

daraus trinken oder gemächlich, wie in dem Mosaik stehen, ruhen oder weiden. Zu all dem aber kommt in dem Braunschweiger Stück noch eine Felsenhöhle, in der eine bekleidete Gestalt in der Art der reuigen Magdalena vor einem Buch (?) auf dem Boden liegt. Diese Figur erklärt alles; es handelt sich um den iranischen Yima, wie ihn die Parsen in Indien heute noch herstellen und in die Welt hinaus senden, wo die Stücke gern genommen werden, weil man darin Christus als guten Hirten zu sehen glaubt. Das Stück in Rom rechts bestätigt diese Annahme: man hat unten die Höhle abgeschnitten, die Landschaft ergänzt und dem Elfenbein in Metall



Abb. 42 Ravenna. Mausoleum der Galla Placidia, Eingangsmosaik: Christus statt Jesus eingesetzt.

einen Kreuznimbus aufgesetzt. So etwas ähnliches ist auch schon in altchristlicher Zeit in Ravenna geschehen. An Stelle des guten Hirten Christus ist dort der Judenkönig Jesus in den alten iranisch-christlichen Leitgegenstand eingesetzt worden. Ich versuche in Abb. 42 einen Eindruck zu geben, wie durch Einsetzung eines der Yimafigürchen in Elfenbein eine Vorstellung der ursprünglich iranischen Art solcher Mosaiken angeregt werden könnte. Ich habe den Berg des Elfenbeinstückes stehen lassen, weil Christus ursprünglich wohl höher saß und um die Einheit der Landschaft zu zeigen.

Wie lange sich solche „heidnischen" Vorstellungen im Rahmen des Christentums erhalten haben, soll ein Grabstein an der Stephanskirche in Wien, heute neben



Abb. 43 Wien. St. Stefan: Grabstein von 1568.

dem Riesentor gleich links eingemauert, beweisen (Abb. 43 u. 44). Er stammt aus dem Jahre 1568 und zeigt ein Tabernakel im Stile der Hochrenaissance, das in vier Streifen übereinander zerlegt ist: zu oberst, zwischen Giebel und Architrav, Auferstehung und Jüngstes Gericht, dann zwei Inschriften in zeitgemäßer Umrahmung, endlich unten das Feld, das uns angeht: eine Landschaft mit Bäumen und einer Stadt im Hintergrunde, vorn eine quadratische Kufe mit aus einer Laufröhre strömendem Wasser, das seitlich in Bächen nach vorn abfließt, rechts vorn ein gebrochener Baumstamm (Säule). Fünf Rinder tauchen seitlich auf und streben dem Brunnen zu. Über dem Ganzen, klein, Gott Vater in Wolken. Mit der Kirche



Abb. 44 Wien. St. Stefan: Jenseitslandschaft nach einem Grabsteine von 1568.

hat diese Paradiesdarstellung gar nichts zu tun, wenn auch der Spruch Lukas 7 darüber steht. Eher könnte man sie an einem Stupa in Indien vermuten*).

Nach dieser Einleitung erst führe ich dem Leser ein kleines altdeutsches Bildchen im Städelschen Institut in Frankfurt am Main als ein Hauptstück nordischen Heiltums der „Gotik" vor, das von der Kirche und einem Künstler ersten Ranges im Sinne des Hirtenmosaiks von Ravenna umgebildet worden ist (Abb. 45). Es

*) Vgl. „Das Bild" 1937 S. 1 f. wo noch ein zweites Beispiel solchen christlichen Heidentums in einem Silberreliquiar Leopolds des Hl. im erzbischöfl. Diözesanmuseum zu Wien beigebracht ist

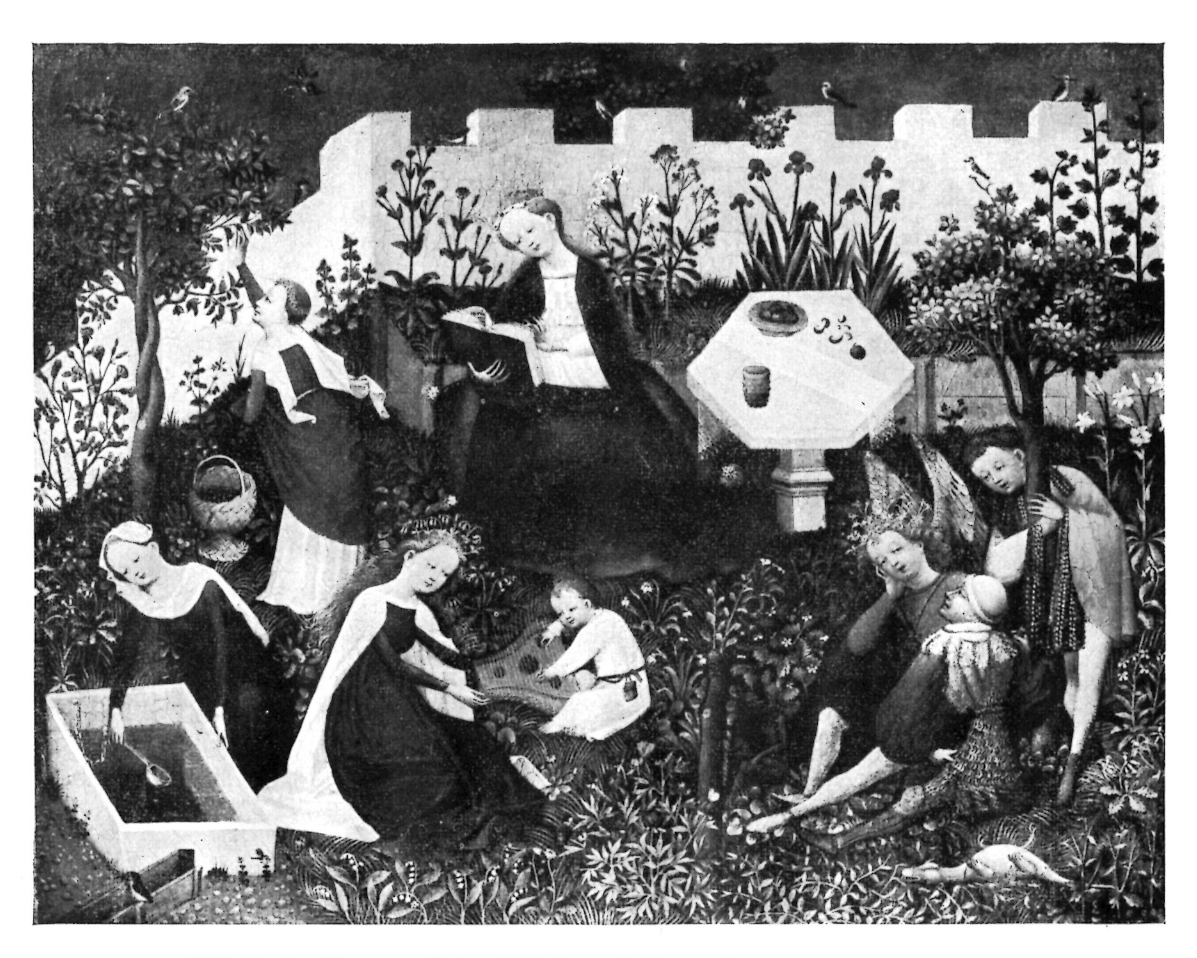


Abb. 45 Frankfurt am Main. Städelsches Institut: „Paradiesgärtlein", um 1420.
Das Schicksal Christi zwischen Jugend und Tod.

handelt sich um ein sogenanntes Paradiesgärtlein, das ich ausführlich in meinem Buche „Dürer und der nordische Schicksalshain" 1937 besprochen habe. In einem von hoher zinnengekrönter Mauer umschlossenen Blumengarten schieben sich von links und rechts Dreiergruppen um eine Hauptgestalt neben einem Tisch, unter dem ein Kind, ein Baum und der Teufel erscheinen. Den Hauptraum nehmen drei Frauen links ein; die eine pflückt Kirschen von einem doppelstämmig gewundenen Baum in ihr Gewand bzw. Korb, die zweite steht ganz in der Ecke unten, versonnen über eine Kufe gebückt, die Schöpfkelle in der Hand, und die dritte sitzt gegen die Mitte in den Blumen mit einer Zither, die sie dem Kinde hinhält. Auf der rechten Seite gruppieren sich drei Männer um einen Baum, zwei sitzen am Boden, der dritte umfaßt, modisch gekleidet, den Baum und wendet sich lauschend nach links. Eine Rückenfigur ist gepanzert und blickt über einer getöteten Eidechse o. dgl. empor, den Arm in die Seite gestemmt. Die reizvollste Gestalt des Bildes ist ein geflügeltes Wesen, das das von Blumen durchzogene Lockenhaupt in die rechte Hand und diese auf das angezogene Knie stützt, dabei versonnen vor sich hinblickend. Bleibt noch die Hauptfigur des Bildes oben neben dem fast gleichwertig in die Augen stechenden sechseckigen Tisch: eine junge Frau, die am Ende eines von Brettern umzogenen Blumenbeetes sitzend, in einem Buche liest. Wir bemerken schließlich erstaunt, daß sie eine zarte Krone trägt und der Knabe vor ihr, der mit beiden Händen in die Saiten greift, zu ihr gehört. Er trägt ein langes Kleid und einen Gürtel mit Tasche. Überrascht beobachten wir auch an ihm einen dreiteiligen Strahlenschein um das Gesichtchen. Es ist also Maria und Christus gegeben. Neben Christus ein Baum, dessen Krone gestutzt und mit zwei aufgepfropften Reisern versehen ist, daneben rechts ein schwarzer Teufel, der nach links mit im Schoß gekreuzten Armen da sitzt und den Kopf zurück nach dem „Engel" wendet. Man hat achtundzwanzig verschiedene Frühlingsblumengruppen in dem Garten gezählt, vorn ein Eisvogel auf dem Brunnenauslauf und auf dem Tische quer ein Spitzenstreifen, ein Teller, ein Glas und Früchte, das anziehendste Stilleben.



Abb. 46 London. Viktoria and Albertmuseum: Der Frankfurter Paradiesgarten in Holz geschnitzt. (Der obere Teil fehlt.)

Die ausführliche Beschreibung würde einen zu breiten Raum einnehmen. Da ich hier nur auf die Entwicklungserklärung des Bildes eingehe, muß ich die noch viel eingehendere Wesensbetrachtung einschränken bzw. weglassen. Man lese darüber mein Dürer-Buch nach. Ich habe ohnehin schon in der kurzen Beschreibung die Hauptfigur nicht an den Anfang gestellt, sondern der Erklärung vorgegriffen. Denn darauf scheint es mir anzukommen, daß die Wesensbetrachtung mit der Feststellung endet, die beiden Mittelfiguren übereinander, Maria mit dem Kinde, dazu der gestutzte Baum und der Teufel, hätten ursprünglich mit dem Bilde nichts zu tun, sie gehörten da überhaupt nicht hinein, ebensowenig wie der König in das Hirtenmosaik von Ravenna. Mit dieser Annahme gehe ich über das im Dürer-Buche Gesagte weit hinaus. Die Erkenntnisse kommen eben erst nach Jahren der



Abb. 47 Der Frankfurter Paradiesgarten ohne die kirchlichen Einschläge als deutscher Schicksalshain.

Beobachtung und des Vergleiches. Daß das vorliegende Bild nicht das einzige in seiner Art war, sondern einen Leitgegenstand darstellt, wird bewiesen durch den Rest einer Holzschnitzerei im Victoria and Albert-Museum in London (Abb. 46), den unteren Teil des Frankfurter Bildes wiederholend. Alles ist viel härter geraten als im Bilde, die Männergruppe rechts zeigt sogar auffallende Änderungen im einzelnen: die Männer sind gepanzert mit Beinschienen, der Engel hat sogar den Unterschenkel verschnürt. Er setzt das Bein, vom Arme getrennt bös auf, so daß der Teufel getreten aufstöhnt und die Flügel spreizt. Der gepfropfte Baum fehlt ganz, was besonders beachtenswert ist. Dafür hat der Jüngling am Baum einen Begleiter in einem zu seinen Füßen hockenden Falken bekommen, die Rückenfigur trägt Schild und Schwert in den Händen. Auch die Frauengestalt am Brunnen gegenüber ist handelnd gegeben: sie schöpft richtig Wasser und hat eine Rose unter dem Daumen der aufgestützten Hand. Die Kufe zeigt vorn einen Löwenkopf, die „Unterschrift" des Stillebenmalers mit dem Eisvogel (und wahrscheinlich auch dem Spitzentuch über oder sogar mit dem Tisch) scheint verschwunden. Die Anmut des Sinnigen und Minnigen, die das gemalte Bild durchströmt, ist beim Bildschnitzer verloren gegangen. Beide Künstler aber behandeln

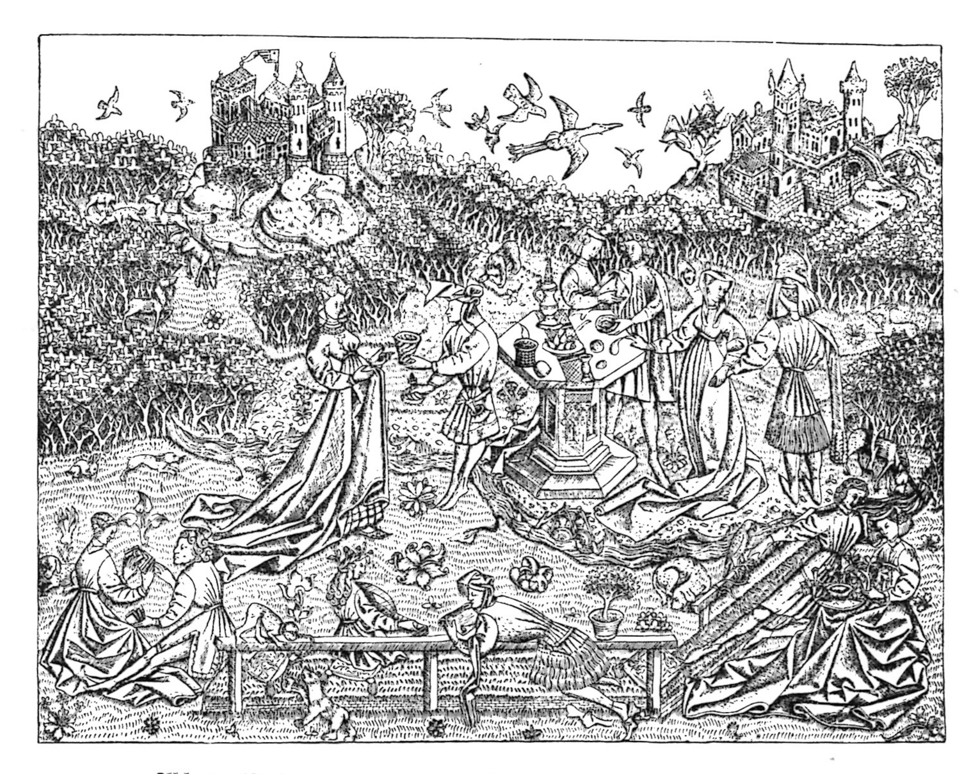


Abb. 48 Niederrheinischer Kupferstich von 1450—1460: Liebesgarten.



Abb. 49 Manta. Wandgemälde im Salon des Schlosses: Jungbrunnen.

den gleichen in ihrer Zeit offenbar geläufigen Leitgegenstand. Welches ist bzw. war nun dieser?

Etwas Wahres wird schon dran sein, wenn man dem Frankfurter Bilde gegenüber immer wieder von einem Paradiesgarten gesprochen hat. Wie die Juden Adam und Eva, so hat hier die Judenkirche Maria mit dem Kinde, dem Teufel und dem Baume (des alten und neuen Testamentes statt als Sinnbild der Jungfräulichkeit?) dogmatisch eingeführt. Wie wäre es, wenn wir versuchten, das Bild ohne diese Gestalten zu betrachten (Abb. 47)? Dann bleibt ein Verein von drei Frauen und drei Männern in einem umzäunten Garten um einen Tisch (besser ursprünglich einen Brunnen) gruppiert übrig. Gibt es dergleichen in der altdeutschen Kunst? Abb. 48 zeigt den großen Liebesgarten in dem Kupferstich eines niederrheinischen Meisters (Pass. p. 253), um 1450/1460. In der Mitte steht der sechseckige Tisch mit dem Spitzenstreifen und den Früchten, ringsum Burg und Wald, inmitten von Wiesen am Bache Liebespaare, vorn links auch ein Lautenspieler. Das ist alles durchaus weltlich. Damit unmittelbar hat unser älteres Bild nichts zu tun, außer gesellschaftlichen Zügen, besonders in der Kleidung. Eher ein Wandgemälde im Salon des Schlosses zu Manta (Piemont) um 1400 (Abb. 49), ein Jungbrunnen, der statt des sechseckigen Tisches einen ebensolchen Brunnen zeigt, in einer gebirgigen Baumlandschaft. Ich habe schon im Dürer-Buch angenommen, daß statt des Tisches ursprünglich ein Brunnen anzunehmen sei, und darin bestärkt

mich eine burgundische Miniatur, die mir den Schlüssel zu dem Frankfurter Paradiesgärtlein zu geben scheint, zusammen freilich mit den Beobachtungen, die wir an dem Mosaik des guten Hirten in Ravenna und ähnlichen Umstülpungen im Sinne der Kirche gegenüber einem nordischen Heiltume und iranischen Christentume gemacht haben.

In den „Heures de Chantilly" ist um 1416 das Paradies im biblischen Sinne dargestellt (Abb. 6). Aber was haben da Adam und Eva mit dem Mauerrund zu tun, das im Vordergrund von Bergen umgeben am Ufer des Weltmeeres aufragt, das da an die wieder kennzeichnend gezackten Ufer brandet? Wir denken an das Mosaik in Ravenna, sehen Eva vor dem Baume und der Schlange statt der Obstpflückerin des Frank- Bildchens und dann die beiden anderen Figuren des linken Dreivereines neben dem Dreiverein rechts, in der Mitte aber den Brunnen des Urbildes, einen gotischen Aufbau, wie ihn auch das Wandbild in Manta zeigt. So setzte ich mir auch (Abb. 50) das Urbild des Frankfurter Paradiesgartens zusammen: es wird daraus kein Gesellschaftshain mit galanten Paaren, sondern der nordische Schicksalshain, in dem um die musizierende Frau in der Mitte unten mit ihr zusammen drei Frauen, rechts drei Männer in getrennten Gruppen um einen mittleren Brunnen versammelt sind. Alles was christlich ist, wäre also spätere Zutat: wir bekämen ein Urbild zu schauen, das deshalb dem nordischen Heiltume gehört, weil die drei Frauen die Marjen (Nornen) der Deutschen sind und auf der Seite der Männer die kennzeichnende „Waltergestalt" sitzt (vgl. die Melancholie von Dürer). So ist das Urbild durchsetzt mit altgermanischem oder besser indogermanischem Überlieferungsgute, das an Adel und Tiefe nicht dem von Jesus und Maria und noch weniger dem von der kirchlichen Dogmatik vom Baum des alten und neuen Testamentes und vom Teufel nachsteht. Man könnte sogar im Zweifel

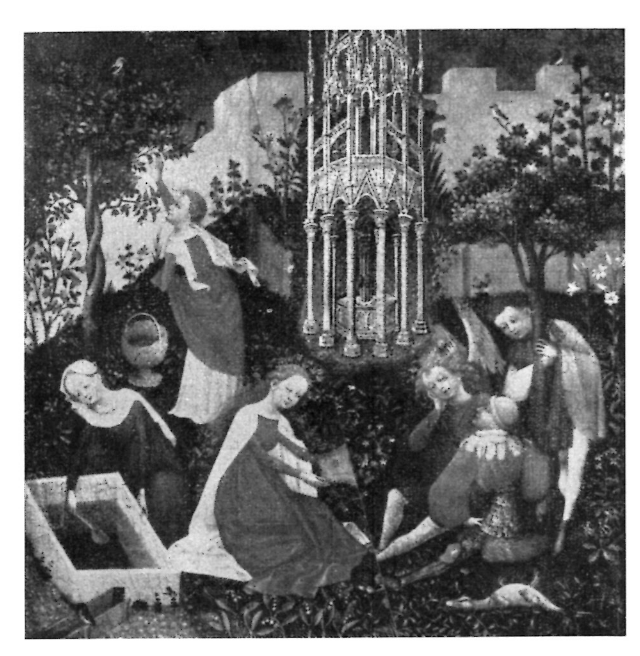


Abb. 50 Der Schicksalshain, nach dem Bilde in Frankfurt mit dem Brunnen in der Mitte.

sein, welche von beiden Fassungen eigentlich die heidnische sei. Man lese zu alldem Näheres in meinem Dürer-Buche.

Dem Nordmenschen erscheint der Schicksalshain auf dem Weltberge als das „Jenseits", jene blühende Außenwelt, aus der er in seine eigene, unfruchtbare Binnenwelt ausgestoßen ist. Diese Gegenüberstellung erhält sich in Darstellungen des Besuches von Antonius bei Paulus; sowohl in dem Bilde von 1445 aus Donaueschingen, jetzt in Basel, wie in Dürers Holzschnitt sind beide Welten in der Landschaft einander gegenübergestellt. Hat sich da die Kirche den nordischen Gegensatz schon zu eigen gemacht?

Wir konnten bisher nicht sehen, um was es sich handelt, weil wir steif und starr überzeugt waren davon, daß es im Norden Europas nur ein römisches Jesustum gibt und kein älteres Christentum, das mit Rom gar nichts zu tun hat, sei es, daß es von Asien (Iran) aus nach dem Norden Europas gekommen sei oder in gewissem Sinne dort als Heiltum überhaupt zu Hause wäre. Die Kirche und die Mönche haben dieses alte Erbe so gründlich zugedeckt, daß es heute schier unmöglich scheint, seinen Bestand wieder zur Anerkennung durchzusetzen. Ich kann zehnmal verlangen, wir Deutschen sollten von Rom und der Kirche zurückverlangen, was in deren Jesustum der wertvollste, unser alter indogermanischer Besitz ist: kein Mensch hört darauf, weil es für Irrsinn gilt, anzunehmen, das Christentum könnte in seinem seelisch wertvollen Teil als Heiltum nordischen Ursprungs sein und Rom und die im Ursprunge jüdisch-persische Kirche sich lediglich mit fremden Federn geschmückt haben.

Das geistige Leben des Nordens ist, wenn wir nach der Edda und den Sagas urteilen, in vorchristlicher Zeit reich belebt. Die Skalden, zwischen Island, Norwegen, Schweden, England, Schottland und den Orkneys fahrend, vermitteln die reichgegliederte Heldensage und feiern Taten und Führer. In die Bildende Kunst ist davon nicht viel gedrungen. Wenn es daher richtig ist, daß im Begriffe des Mittelalters ausschlaggebend der Norden steckt, so kann die Vorliebe für das Gegenständliche, die man ihm gern im Gegensatz etwa zur Renaissance nachrühmt *), nicht auffallen. Tatsache ist, daß im Norden und dem Volke nach dem Ausweise der Bildenden Kunst ganz andere Grundvorstellungen beachtet werden müssen; sie wurzeln im Weltraume und setzen sich damit auseinander, wie der Mensch zu einer Seele gekommen sei. Den Auftakt zu diesem geistigen Einlenken der Festlandsgermanen, der Deutschen, gibt Walter von der Vogelweide mit seiner weltweiten, über aller Kirche stehenden Einstellung. Man muß dazu Wolfram von Eschenbachs deutsche Übersetzung des Parsiwalname, dessen Ausgabe dem Grazer F. v. Suht-

*) Vgl. v. Schlosser, „Jahrbuch der Kunstsammlung des allerh. Kaiserhauses" XXIII, 1903, S. 297 f. Dazu mein Beitrag zur Kingsley-Porter-Gedenkschrift. Erwähnt sei auch die Verirrung von Dvořak „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei" (Hist. Zeitschrift Bd. 119), die ich Monatshefte für Kunstwissenschaft XII 1919, S. 320 f, abgefertigt habe.

schek sauer gemacht wird, und eben den jüngeren Titurel mit Bezug auf die Gralsburg lesen.

Der Nachweis der Bedeutung der ursprünglichen Vorstellungswelt des Nordens ist mit der Herausarbeitung der entwicklungsgeschichtlichen Stellung des Frankfurter Schicksals- oder Paradiesgartens, damit, daß wir ihn dem Ursprunge nach dem heidnischen Heil- oder iranischen Christentum und dem Gesichtskreise der „Spuren" und des Heilbringerbuches einordnen konnten, nicht erschöpft. Zwischen dem deutschen Werke ziehen sich sehr bedeutsame Fäden über Giorgione zu Tizian, die ich schon in den „Spuren" berührte (vgl. „Die Pause" V, 1940, 2/3, S. 12 f.). Ich stellte dort die Frau am Brunnen in Frankfurt mit Giorgiones Konzertidylle im Louvre und bei Tizian in dessen himmlicher und irdischer Liebe nebeneinander. Es ist ganz klar, daß da von dem deutschen Leitgegenstand ein deutlicher Faden nach Oberitalien übergreift und Giorgione ebenso vom Norden, wie Tizian von Giorgione angeregt wird. Aber die Sache geht, wenigstens bei Giorgione, noch weiter. Der Frankfurter Schicksalshain wird in seiner Urfassung wahrscheinlich in den Gruppen zusammengehalten durch die ganz von Musik durchsetzte Frauengruppe links und die lauschende Männergruppe rechts, die mit ihr durch das Musikinstrument der im Grase sitzenden Frau verbunden ist. Ich gebe als Beleg für diese musikalische Unterhaltung am Brunnen noch einen Wandbehang aus der Tourraine um 1500 im Louvre (Abb. 51). Wieder inmitten der Wiese der Brunnen, aus dem ein Löwenhaupt vorn in die Wiese speit. Vier Paare mit Musikinstrumenten zu beiden Seiten. Daneben das Bild von Giorgione (Abb. 52). Man entscheide selbst, ob es mehr der französischen oder deutschen Art zuneigt. Im Grunde ist es Abwandlung des deutschen Vordergrundes: in der Wiese sitzende Gestalten sind mit der sinnenden Frau am Brunnen im Frankfurter Bilde herausgegriffen. Die Nacktheit der Frauen in Gesellschaft der bekleideten Männer ist sogar für den Süden stark, aber die Art, wie die Gruppe durch die noch nachklingende Musik stimmungsvoll vereint ist, stimmt doch ganz mit dem von mir vorgeschlagenen Urbilde des Nordens (Abb. 49) überein. Es liegt nahe, aus solchen Spuren zu schließen, daß die Musik im Indogermanischen die entscheidende Hauptrolle unter den Künsten gespielt haben müßte.



Abb. 51 Paris. Louvre, Wandbehang aus Tourraine: Musikalische Unterhaltung.

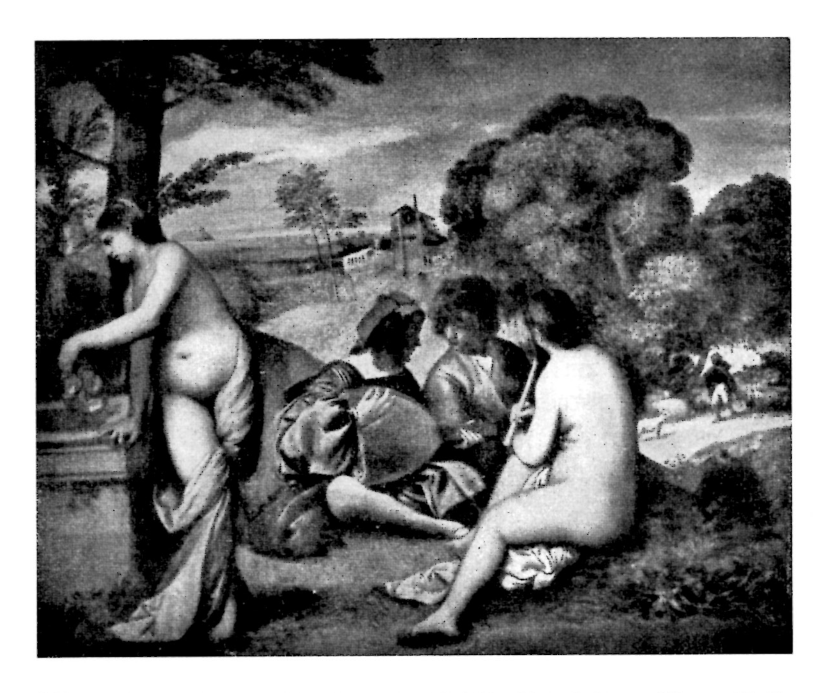


Abb. 52 Paris. Louvre, Giorgione: Musikalische Unterhaltung. (Konzertidyll.)

Die geflügelte Waltergestalt kehrt noch einmal überaus packend und ausdrucksvoll in der deutschen Kunst bei Dürer in dessen Melancholie von 1514 wieder. Es ist zusammen mit dem gleichzeitigen Blatt „Ritter, Tod und Teufel" das am tiefsten in der indogermanischen Glaubensüberlieferung schürfende Blatt des wiedergeborenen nordischen Heiltums.

Diese ganze Welt einer Art heidnischen Christentums der „Gotik" versinkt seit der Gegenreformation und seitdem der Hof mit der Kirche Hand in Hand die antike Gewaltmacht von Gottes Gnaden wieder aufrichtet. Es erfolgt ein Rückschlag, der das deutsche Volk wieder unfrei in die Fesseln der Rechtgläubigkeit wirft, wofür als Richter Pfaffen und Mönche neben Hofschranzen und Schriftgelehrten auftreten. Der Barock bringt Rom und das Gottesgnadentum wieder obenauf. Was dann nochmals Rokoko und Romantik zu lösen versucht hatten, zerbricht der historische Humanismus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in seiner ahnungslos-plumpen Schulmeisterei. Die heute von der Notwendigkeit geforderte Ordnung, der Gehorsam der Volksmacht gegenüber, erzeugt auf die Dauer vielleicht geistig den entgegengesetzten Ausschlag, die Sehnsucht nach dem Persönlichen, Seelischen. Wir stehen freilich im Augenblick notwendig auf dem Standpunkte Fichtes „Seele ist Schlamperei und Geist ist Ordnung". Nehmt aber dem Deutschen auf die Dauer seine geheime Romantik, und er, der zum Segen der Menschheit da sein könnte, wird zu deren Verderben. Die tapfere Tat in der äußeren Welt

muß sich mit der in All und Schöpfer verwurzelten Tiefe seiner Seele in Feierstunden das Gleichgewicht halten. Wehrhaftigkeit und Tatkraft sind hier die Voraussetzungen dazu.

Die Entwicklungsforschung geht jenen Kräften nach, die künstlerische Werte auslösen; in dem Arbeitsstoffe, den wir bisher herausgehoben haben, ist ausschlaggebend ein Gegensatz in der Anwendung der Gestalt. In einem Buche „Die Bildende Kunst der Gegenwart" habe ich schon 1907 (2. Aufl., 1923) hervorgehoben, daß die beiden stärksten Kunstströme Europas, der südliche der Hellenen und der nördliche germanische, zwar beide gern Bilder zum Träumen schaffen, was aber Phidias in seinem „Theseus" oder dem Grabsteine der Hegeso durch die Menschengestalt ausspräche, das drückten Dürer und Böcklin im Wege der Landschaft aus. Darf man also verallgemeinern, so würde zu fragen sein: Hat sich wie der Süden die Menschengestalt so der Norden die Landschaft als Ausdrucksmittel geschaffen? Darauf wird von Iran aus Antwort zu geben sein.

Hier sei zum Abschluß einer Erörterung von Entwicklungsfragen nur noch zusammenfassend gesagt: Das zwiespältige Wesen der deutschen Kunst kommt daher, daß wir das kirchliche Jesustum nicht vom iranischen Christentum und dem nordischen Heiltum, Mittelmeer also, Europa und europäisches Asien nicht auseinanderhalten, Scholastik und Humanismus höher stellen als den Nordstandpunkt und im Sinne der Gewaltmacht, nicht aber in dem des Volkes denken. Darüber soll der nächste Abschnitt Auskunft geben. Zwischen Völkerwanderung und Gotik stehen über die Köpfe der Mönche hinweg wirksam der Norden und — Iran.

Beschauer

Beschauerbeurteilung am Beispiele der iranischen Kunst.

Es scheint mir notwendig, daß das deutsche Volk einmal erfährt, was das heißt „Beschauerbeurteilung". Ich habe diese Einstellung planmäßig als eigene, selbständige Arbeitsrichtung in die Kunstforschung eingeführt, weil sie die über Kunst erscheinenden Bücher überhaupt erst verständlich macht. Sie stellt nicht die Kunstwerke selbst in den Vordergrund, sondern deren Beschauer bzw. wissenschaftlichen Beobachter und deren Standpunkt, ihre Auffassung den Dingen gegenüber. Man wird in Zukunft verlangen müssen, daß jedes wissenschaftliche Werk einen Schlußabschnitt aufweisen soll, in dem der Schreiber seinen Standpunkt darlegt und ihn gegenüber den bisher geäußerten Meinungen herausstellt. Die wissenschaftliche Arbeit erfordert diese Auseinandersetzung und Selbsteinschätzung, nur der Historiker als Künstler kann sie entbehren, weil dann eben jeder weiß, daß er nicht Wissenschaft, sondern von vornherein Kunst oder nur zu oft ein Kunststück geboten bekommen hat.

Die Lehrstühle der Universitäten sind noch immer, scheint es, mit Vertretern einer Anschauung besetzt, die den Hellenismus für die natürliche Fortsetzung des Griechischen, die römische Basilika als die letzte Blüte der römischen Kunst bezeichnen oder Romantik und Barock gegenüber der Gotik bevorzugen. Das ist der Geist des Humanismus, dessen Unwesen die volksdeutsche Bewegung leider noch immer nicht genügend erfaßt hat. Es kann nur das Bewußtwerden der Bedeutung der Indogermanenfrage gegenüber Rom, dem kaiserlichen wie dem päpstlichen, helfen, nicht zuletzt die Rolle, die dabei Iran und die von mir nach Berlin gebrachte Mschattaschauseite spielen.

Iran wird erst die richtige Einschätzung erfahren, sobald den europäischen Menschen klar wird, daß ihr Europa einst über das Kaspische Meer hinaus bis nach dem Pamir reichte und wir noch in altgermanischer Zeit in der Bildenden Kunst deutlich diese alten Zusammenhänge merken, über die uns die jüdisch-römische Kirche nachträglich hinweggetäuscht hat. Es fällt uns heute wie Schuppen von den Augen, wenn wir z. B. nicht nur im Zierat (Bandgeflecht), sondern vor allem jetzt auch im ältesten christlichen Tempelbau Iran über germanischen Boden (Frankfurt a. d. Oder) hinweg an die Loire unterwegs sehen, ein Christentum vor sich her tragend, das älter ist, als alles römische Jesustum.

Der iranische Feuer- und Christentempel.

Wenn der Deutsche sein Ahnenerbe heute sehr hoch zu halten beginnt, so dürfen darin zwei Gebiete nicht fehlen, die man kennen muß, will man der germanischen Zeit vor der letzten Völkerwanderung gerecht werden: einmal der hohe, heute ver-

eiste Norden und dann jenes Land, das die Indogermanen, die nach einem Aufenthalte im südlichen Rußland nach Asien vordrangen und den zweiten Halt an jenem Kreuzungspunkte im Innern des Erdteiles erreichten, den alle inner- und eurasiatischen Völkerwanderungen durchqueren mußten: am Fuße des Pamir in Turan bzw. Iran. Vom hohen Norden wird im Schlußabschnitt zu reden sein, hier soll nur einleitend daran erinnert und zunächst auf Iran eingegegangen werden, weil die Kunstgeschichte es starrköpfig totschweigt. Ich komme damit auf eine der Hauptlücken unseres kundlichen Wissens, das eigentliche Asien, neben dem andeutungsweise erschlossenen ursprünglichen Europa zurück. Kostet es schon Mühe, die in ihren Mittelmeerglauben verrannten lateinischen Humanisten durch Hellas und die „Gotik" auf den Norden zurückzulenken, so ist es das reine Trauerspiel, wie mein guter Wille, durch ein Kunstwerk ersten Ranges, das ich überlegt nach Berlin brachte, um die Aufmerksamkeit auf das indogermanische Asien zu lenken, durch unerhörte Quertreibereien um den Erfolg gebracht wurde. Ich ahnte damals (1904) nicht, was alles wegzuräumen sein würde, um der Erkenntnis von der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung Irans und damit des eigentlichen, hinter dem alten Oriente steckenden Asien, Bahn zu brechen. Den stärksten Wall bildete das Judentum mit seinem ausgesprochenen Haß gegen alles Indogermanische, den die Humanisten mitmachen als Entschädigung, könnte man fast annehmen, für die treue Anhänglichkeit der Juden an Humanismus und Rom. Dann aber, daß die, bis heute scheints auf persischem Gebiete führenden Kunsthistoriker durchaus nicht zugeben wollten, daß es einen Tempel in Iran, den Feuertempel — vom Christentempel zunächst ganz abgesehen — überhaupt gegeben hätte. Endlich, daß man so etwas wie eine altiranische Volkskunst vor der persischen Hofkunst überhaupt annehmen müßte. Berlin, dem ich um die Jahrhundertwende von Österreich aus in der Not, ein altchristlich-islamisches Museum zu schaffen, geholfen hatte, wies meine große Schlußgabe, Mschatta, selbst zwar nicht zurück, wohl aber deren beabsichtigte Auswertung, soweit es sich nämlich um die Hauptsache handelte, die Wissenschaft für die Anerkennung des Indogermanischen zu gewinnen und im Zusammenhang mit dem Feuer- bzw. Christentempel Mschatta als einen späten Nachzügler der altiranischen Kunst anzusehen. Ich habe so oft über die Sache Mschatta selbst geschrieben, daß ich den Fall nun einmal hier als Beispiel für die Beschauerforschung und was sie im wissenschaftlichen Leben bedeuten kann, vorführen möchte. Zunächst aber sei dem Feuer- und Christentempel ein Wort gewidmet. Zuerst in der Festschrift zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums. Das geschah schon 1904 im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXV.

Wir unterscheiden im Abendlande den Richtungsbau (Basilika) vom Strahlenbau (Zentralbau) und führen beide wie selbstverständlich auf Rom zurück. Der Kunsthistoriker läßt sich dabei nicht träumen, daß es ganz besondere Voraussetzungen sowohl weltanschaulicher Art wie des Bodens waren, die dazu führten, daß der Strahlenbau sich schließlich auch im heutigen Europa durchsetzte. Sie sehen immer nur ihre enge europäische Welt von heute, zu der sie um des Machtstammbaumes

willen wohl den alten Orient zuziehen, aber ohne eine Ahnung vom Nordstammbaume das einst zu Europa gehörende Iran weglassen. Sie drehen sich in diesem Kreise, als wenn bei solchen Ursprungsfragen nicht der Erdkreis, alle Zeiten und Völker mitzureden hätten. Im gegebenen Falle, der Strahlenform des Bauens, kommt sogar, scheints, dazu eine Anregung vom Weltraume her, die im hohen Norden daraus entsteht, wenn in der Polarnacht, in einem Großteil des Jahres also, keine Sonne auftaucht und das Himmelsgewölbe sich wie ein großer Dom mit seinen Sternen über der Erde wölbt und nur der Mond den regelmäßigen Zeitablauf auffällig in Erscheinung treten läßt. Die polaren Nordvölker, die einst während des kurzen Sommers alles an die Arbeit und die Vorbereitungen für die nächste lange Winternacht setzen mußten, trugen das Bild dieses Winterhimmels tief eingegraben im Gemüt und es war für sie die Erlösung schlechtweg, wenn sich diese Kuppel vom Rande her mit der einen Monat dauernden Morgenröte erhellte. Daher stammt meines Erachtens die Neigung, weltanschauliche Bauten (Kultbauten) diesem kosmischen Nachtbilde gleich zu gestalten. Das läßt sich besonders bei den Indogermanen belegen, die solche Kuppelbauten schon aus Holz herstellten; kennzeichnend sind die Einbauten in den Hünengräbern bei Zeven (Bremen), die in Kragwerk eingekuppelte Achteckbauten über den Gräbern errichtet zeigen, die dann mit dem Erdhügel zugedeckt wurden.

Der in Rußland bis auf den heutigen Tag vorherrschende Holzbau verwendete solche Kuppeln wahrscheinlich schon für den heidnischen Haus- und Tempelbau (Arcona) und noch heute für seine christlichen, die „orthodoxen" Kirchen. Das ist das grundlegend Einheimische, die Kuppel ist dort nicht erst von Konstantinopel übernommen, wie die Kunsthistoriker anzunehmen belieben. Die Kuppeln in Holz werden aus liegenden Baumstämmen wie das Pfettendach des griechischen Tempels errichtet, nur geschieht die Eindeckung durch „Übereckung": über dem letzten quadratischen Kranz werden die Baumstämme „über Eck" gelegt, bilden also über dem Grundquadrat eine Raute. Der nächste, wesentlich kleinere Kranz wird wieder über die Ecken der ersten Raute gelegt usw., bis oben eine kleine Raute übrigbleibt, die offen belassen oder abgedeckt wird. Von dieser Grundregel gibt es natürlich unzählige Abarten. Die Indogermanen nun, die nach einem längeren Aufenthalt in Osteuropa nach dem inneren Asien weiterzogen, kamen dort in ein Lehmgebiet und konnten ihren gewohnten Rohstoff, das Holz, nicht weiter für das Bauen beibehalten. Aber sie hielten doch an der Kuppel fest, sogar an der Übereckung. Dazu verwandten sie an der Sonne getrocknete Ziegel, aus denen sie über die vier Ecken des quadratischen Unterbaues Gewölbe aufrichteten, Übereckgewölbe, wie ich sie nenne, die später durch Trichternischen mit in das Grundquadrat eingeschriebener Rundkuppel darüber ersetzt wurden. Erst die Byzantiner errechneten aus dieser Kuppel mit Trichternischen das seither üblich gewordene „Pendentif", den Ersatz der Trichternische durch Zwickel auf dem umschriebenen Kreise. Dieser Entwicklung bin ich in meinem Werke „Die Baukunst der Armenier und Europa" 1918 auf die Spur gekommen. Wie die weltanschaulich aufgekommene Kuppel

zum Machtabzeichen wurde, will ich hier nicht weiter berühren, darüber in meinem Europawerke.

Die ersten in Rohziegeln aufgerichteten Kuppelbauten — wie sie im Hausbau Irans bis heute vorherrschen — scheinen die Feuertempel gewesen zu sein. Da man bisher hartnäckig glaubte, es habe keine solchen gegeben, ebensowenig wie Tempel bei den Germanen, so blieb die Tatsache unbeachtet und ich konnte Jahrzehnte mahnen, man wollte nicht nachgeben. Ein Jude hat schließlich nach langem Widerstande wenigstens einen vom Dutzend der erhaltenen Bauten dieser Art veröffentlicht, aber natürlich die Gelegenheit benützt, um die seinem Stamme verhaßten Indogermanen auszuschalten. Er läßt die Kuppel vom Mittelmeere durch die Nabätäer nach dem Osten kommen und die Amerikaner reden ihm das nach (vgl. „Nordischer Heilbringer", S. 20 und 137 f). So machte man bisher Kunstgeschichte.

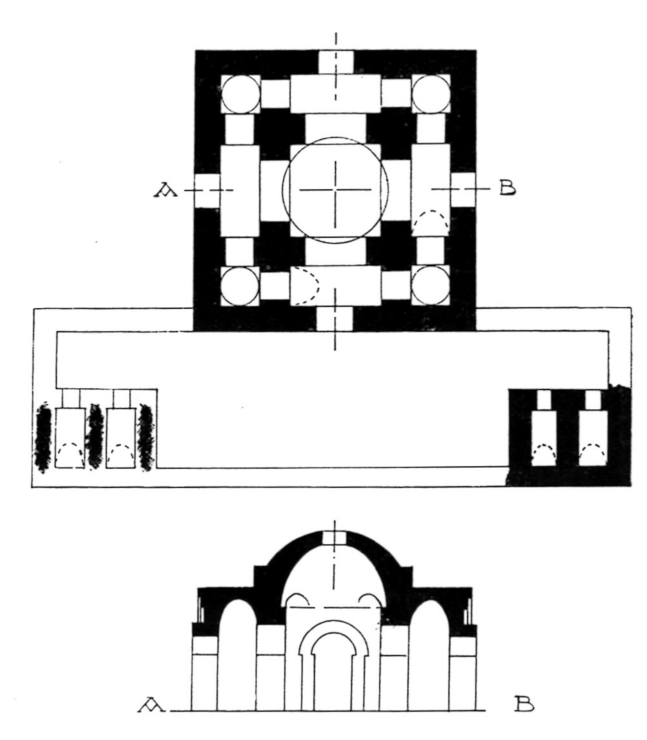


Abb. 53 Gira. Christentempel: Grundriß und Schnitt.

Wir kommen jetzt zurück auf den oben anläßlich der „Gotik" berührten Idealplan, der in der mittelalterlichen Literatur spukt und im Deutschen seine vollkommenste Schilderung im jüngeren Titurel (Abb. 35) gefunden hat. Vier Stützen tragen eine mittlere Kuppel, auf die vier gewölbte Kreuzarme zulaufen, das Ganze rund, viel-, achteckig oder auch quadratisch umfaßt. Ich habe schon 1927 in der Revue des arts asiatiques den Feuertempel als nächsten Ausgangspunkt der ganzen Gruppe genannt, die Spur selbst führt freilich weiter auf den nordischen Holzbau. Diese Art Tempel ist schon in achämenidischer Zeit (Susa) nachweisbar, seine ausgebildete Form gibt ein Beispiel im Fars, der „Feuertempel" von Gira (Abb. 53). Vier Eingänge oder Fenster in der quadratischen Umfassungsmauer, darin vier Pfeiler, von einem Umgange für die Umwandlung der Mitte umschlossen, über dem sich die Kuppel wölbt. Nicht alles gehört da zur Leitgestalt des Feuertempels.

Die Aufnahmen Godards haben vielmehr neuerdings gezeigt, daß diese Art „Tempel" zumeist lediglich eine Feuerstätte war, die aus vier Stützen mit einer Kuppel ohne Umfassungsmauer bestand. Die quadratische oder rechteckige Umschließung scheint schon — und damit betrete ich neue Wege — auf eine Verwendung des Feuergehäuses zur Anlage einer Kirche zu weisen. Der „Feuertempel" von Gira wäre daher — wie auch Godard meint — besser als Kirche zu nehmen, was nach dem, was ich über das iranische Christentum in meinem Buche „Nordischer Heilbringer und Bildende Kunst" herausgearbeitet habe, nicht weiter überrascht. Wir wundern uns dann auch nicht, vor den Mauern von Rusapha in der Richtung auf Mesopotamien bzw. Syrien hin eine Kirche von 583 zu finden, die Gira vollkommen entspricht, nur eine Apsis mit den für Syrien kennzeichnenden Nebenräumen angeschoben zeigt. M. A. Stein gibt dazu ein beachtenswertes Beispiel in den Felsen geschnitten aus der Persis *).

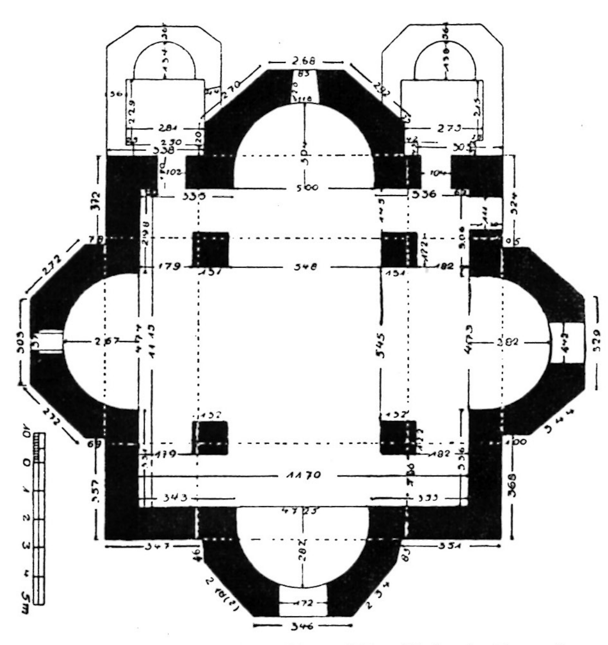


Abb. 54 Bagaran. Iranisch-persische Kirche in Armenien, 624—630.

Ich gebe gleich auch noch die Übersetzung ins Armenische, die Kirche von Bagaran (Abb. 54), die durch eine Inschrift datiert ist nach Chosrau, dem Sasaniden und seiner Frau 624 bis 630: die gleiche Anordnung, nur Kuppel und Tonnenkreuz verstrebt durch vier Apsiden mit den Eingängen bzw. Fenstern. Es gibt noch weitere solche christliche Bauten, so abgetragen einst in Frankfurt an der Oder die Marienkirche auf dem Harlungerberge, oder erhalten in Germigny des Prés, 806 von dem gotischen Bischof Theodulf erbaut und mit persischen Stukkaturen und Mosaiken ausgestattet, die für die Ausbreitung Irans nach dem Abendlande über den Norden unwiderleglich Zeugnis ablegen. Meine Schriften geben darüber nähere Auskunft, in ihnen wird man den Weg finden, der bis zum Gralstempel von 1272 und zum Bramantebau von S. Peter in Rom führt.

---

*) The geographical Journal LXXXVI, S. 494 Abb. 11.

Die Wiedergabe einer Art Feuer- oder Christentempel im Abendlande, die den größten Eindruck hinterläßt, ist der Theoderichsbau von S. Vitale in Ravenna. Darauf habe ich schon in meinem Asienwerke hingewiesen. Die Mosaiken der Kuppel sind zwar verschwunden, vielleicht sollte dort wie in S. Costanza bei Rom einst (und durch eine Quelle, die Edda für den Norden bezeugt, in Österdalen) eine Hvarenahlandschaft das Ganze abschließen; erhalten sind nur die in Gold und den Farben des Pfauengefieders schillernden Wände des vorgelagerten Apsisquadrates. In der Viertelkugelschale thront nach arianischer Art unter der Morgenröte der bartlose Christus auf der Weltkugel.

Der griechische Tempel sowohl wie das germanische Münster unterscheiden sich wesentlich von dieser eben vorgeführten, das nordische Denken ursprünglich weltanschaulich beherrschenden Grundvorstellung von der das All umfangenden Himmelskuppel. Der griechische Tempel war dagegen das Haus Gottes, die hellenistisch-römische Basilika der kirchliche Versammlungsraum, beide „gerichtet", entweder auf das Götterbild oder den Altar. Nur der iranische Christentempel behält die ursprünglich der nordischen Weltanschauung entsprechende Form des Strahlenbaues (Zentralbaues) bei, in seiner Mitte brannte im Feuertempel noch das nordische Feuer, über ihm wölbt sich die Kuppel, sinnbildlich das Himmelsgewölbe. Die vom nordischen Holzbau ausgehende Gotik trägt diese Strahlenform schwebend in sich, aber die Kirche setzt amtlich, wie in der Peterskirche in Rom, ihren Willen ganz allgemein durch und bricht die einheitlich weltanschauliche Kunstform, indem sie dem Strahlenbau die Basilika aufzwingt. Wo liegt da das „Heidnische" im Christentum, in der künstlerisch einheitlichen Nordform oder in deren Störung durch die Kirche?

Alexander leitet nicht nur den persischen Machtstrom nach dem Mittelmeere und Europa, er brachte ungewollt auch Hellas und Iran, d. h. die West- und Ostindogermanen in Verbindung. Daraus erwuchs eine stark belebende Kraft, die später dem bald vergreisenden Machtstrome des Hellenismus eine neue Jugend brachte. Im Bauen freilich war da nicht mehr viel zu retten, die „Architektur" auf griechischer Grundlage war einmal zum mindesten in der Ausstattung im Machtdienste herrschend geworden, wohl aber darin, wenn mit der iranischen Christenkirche Wölbung und Kuppel derart durchschlugen, daß die Kirche mit ihrer holzgedeckten Basilika diesem Drange nach mehr als einem halben Jahrtausend ihres Sieges nachgeben mußte. Es waren die Mönche, die das Wölben in breiter Schicht nach dem Abendlande mitbrachten (Romanik), die Kirche freilich zwang sie zur Basilika.

Um eine Vorstellung von der Ausstattung solcher Tempel und Kirchen im Osten zu geben, die dann auch im Abendlande in verwandter Art weitergeführt wurde (Romanische Kunst), gebe ich hier die Ansicht der armenischen Kirche von Achthamar auf einer Insel des Wansees, die in die Jahre 915 bis 921 fällt und einen in Armenien auffallend reichen Außenschmuck zeigt (Abb. 55). Es ist eine iranische Kuppelkirche mit vorspringenden Ecken des Mittelquadrates und vier Kreuzarmen,

die verstrebende Konchen abschließen. Nun beginnt schon unter dem Dache der Kuppel ein freiplastisch herausgearbeiteter Fries laufender Hasen (vgl. Schwäbisch Gmünd), der nächste folgt unter den umliegenden Dächern, laufende Hirsche, dann kommt ein breiter Wandfries aus Wein- und Granatranken mit eingestreuten Tieren, darunter in der Höhe der krönenden Fensterbogen laufen Tierköpfe wie

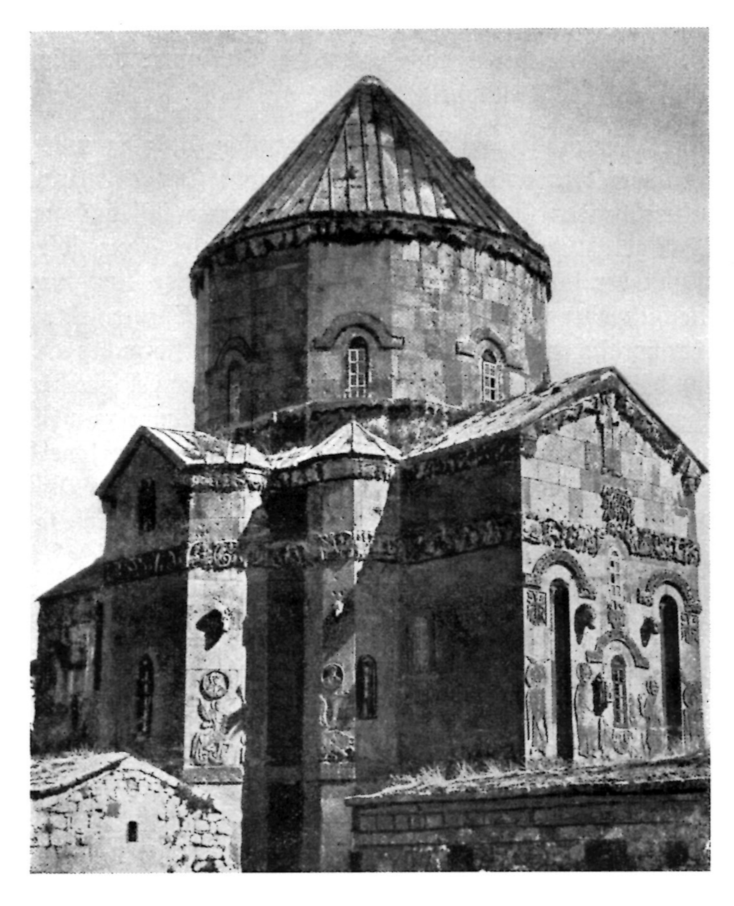


Abb. 55 Achthamar. Inselkirche im Wansee von 915—921: Nordwestansicht.

Wasserspeier um den ganzen Bau herum; dann folgen unten Medaillons von Heiligen über Flachbildern des alten und neuen Testamentes, einzelne stehende Heiligengestalten und vor allem aus Tieren übereinander gebildete Stäbe (Kandelaber), wie sie in der iranischen Mosaikenkunst aus Palmetten zusammengestellt allgemein üblich waren. Besonders bemerkenswert ist die Ostseite (Abb. 56), an der unten einzelne Tiere erscheinen, darüber stehende Männer, dann die Tierköpfe, die in einem Kreise die Büste Noahs in die Mitte nehmen, darüber Fensterbogen mit

Granatfüllung, dann der breite Weinlaubfries und endlich abschließend der stehende Heiland, dessen Kopf in dem Hirsch- und Hasenfriese unter dem Dache verschwindet.

Diese Ausstattung könnte mazdaistisch ebensogut sein, wie sie in Wirklichkeit christlich ist. Sie beweist, wie nah verwandt in Iran und dem Grenzgebiet Armenien

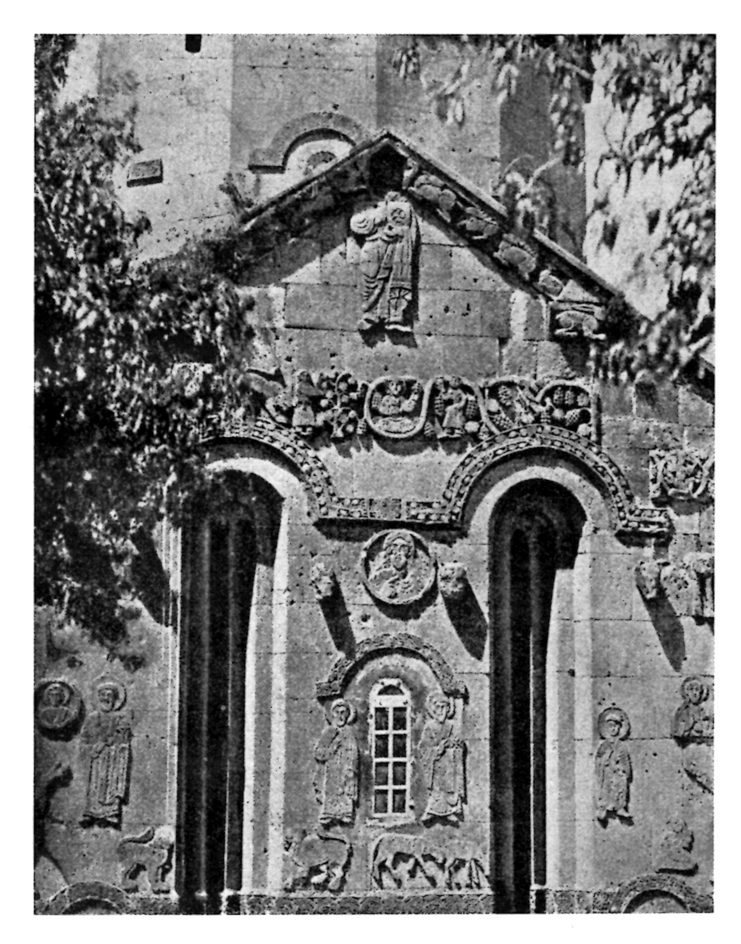


Abb. 56 Achthamar. Inselkirche im Wansee: Ausstattung der Ostseite.

das Mazdaistische und Christliche, der Feuer- und Christentempel waren. Ich sage das schon vorweg, weil das erhaltene Hauptdenkmal dieser iranischen Gruppe, die Fassade von Mschatta, wie Achthamar in Stein in Armenien, so in Stein im Hinterlande Syriens übertragen wurde, daher erhalten blieben, nach iranischen Vorbildern beide ursprünglich in vergänglichen Rohstoffen ausgeführt. Mschatta ist danach schon mindestens des christlichen Iranismus oder iranischen Christentums verdächtig.

Mschatta: die Nichtanerkennung der iranischen Landschaftskunst.

Wenn ich jemanden frage: „Kennen Sie die griechische Tempelkunst" oder „Kennen Sie unsere germanische Münsterkunst?", so wendet er mir entrüstet den Rücken; und doch kennt er beide nicht; wenn ich aber dann gar frage: „Kennen Sie die Kunst des iranischen Feuer- oder Christentempels?", so sieht er mich für einen Narren an. Es erklärt sich daraus, daß die Kunsthistoriker es sich gar zu leicht gemacht haben und nur mit dem rechnen, was sich von den Denkmälern der Bildenden Kunst des Erdkreises in Tausenden von Steindenkmälern erhalten hat, während sie blind an dem vorübergehen, was ihnen nicht schwarz auf weiß in unendlicher Zahl in Stein und Menschengestalt, überdies durch schriftliche Quellen verbrieft, vor die Augen gehalten werden kann. Und doch sind die Lücken unseres Wissens unzweifelhaft, je weiter in der Zeit zurück, unendlich viel größer, als das erhalten auf uns Gekommene.

Eine dieser Lücken, um deren Anerkennung ich durch ein langes Arbeitsleben gerungen habe, soll nachfolgend aufgezeigt werden. Im gegebenen Falle wurde dem deutschen Volke im besonderen ein wichtiges Großdenkmal nordischen Geblütes so gut wie vorenthalten, das ich 1904 nach Berlin brachte, um die Hauptlücke in der Kunstgeschichte recht auffallend vor aller Augen zu stellen. Es wurde seit mehr als einem Vierteljahrhundert durch falsche Einstellung in seiner Wichtigkeit unterschlagen. Man kann da reden so viel man will, nachdem die Berliner Museen einmal Stellung im Sinne des Juden Herzfeld mit seinem Hintermann, dem späteren Minister C. H. Becker genommen hatten, wollten sie die Vortäuschung nicht einbekennen und führten das deutsche Volk jahraus, jahrein irre, indem sie das Denkmal, um das es sich dabei handelt, diese große Mschattaschauseite, in der islamischen Abteilung verschwinden ließen, statt sie in einem eigenen Einbau zwischen die altgriechische Abteilung und den pergamischen Altar einzuschieben. Mschatta mag auch jünger als dieser sein, so bleibt es doch die einzige Großspur jener iranischen Volkskunst, auf deren Kenntnis alles ankommt, wenn wir unserem, dem deutschen so gut wie dem germanischen und vor allem dem indogermanischen Ahnenerbe nähertreten wollen. Hauptkennzeichen ist dabei die ausstattende „Verkleidung".

Da haben wir im Zusammenhang mit dem Bauen die griechische und „gotische" Ausstattung dieser wachsenden Bauarten kennengelernt, daneben stehen die vom Griechischen abgeleiteten „Architekturen", wie das Hellenistische, und von der Gotik aus die Renaissance, durch den Willen der Macht übergehend in den Barock. Es gibt aber noch eine für Asien mehr als Europa entscheidende Bauart, die nicht in unserem Sinne wachsend baut oder Architektur nachahmt, sondern Wände verkleidet, d. h. die aus leicht vergänglichem Rohstoffe, also nicht aus Stein her-

gestellten Bauwerke so mit edleren Rohstoffen überzieht, daß sie dauern und dem Beschauer erst recht eine Augenweide darbieten. Das sind die aus Lehm oder rohen Lehmziegeln errichteten Bauten, u. a. auch die Christentempel, wie ich einen in Achthamar (Abb. 54 und 55) vorführte. Die großen Lehmgebiete Westasiens haben jene Verkleidung von Bauten hervorgebracht, die z. B. Leon Battista Alberti wieder anwendet, als er statt Schauseiten wachsend im jonischen, dorischen oder korinthischen Stile aufzurichten, alle drei Ordnungen übereinander der bereits erbauten Wand einfach vorblendet. Die Marmorfassaden der schwarz-weißen Außenseiten des Baptisteriums zu Florenz, von S. Miniato, Fiesole und Empoli in Toscana waren nur die Mittler dieser asiatischen Art nach Europa, Leon Battista Alberti bedient sich lediglich statt der einfachen Marmorverkleidung der griechischen Säulenordnungen. In Iran selbst aber wurden die vorgeblendeten Wände reich mit sinnbildlichen Zieraten ausgestattet, zumeist in Stuck oder Fliesen u. dgl. mit geometrischen oder Rankenmustern. Achthamar und russische Kirchen sind dafür Belege. Ich gebe nun das Hauptbeispiel dieser ursprünglichen Rohziegelverkleidung, wie ich sie kurz nenne, der iranischen Art, eben die Rankenschauseite von Mschatta. Es ist auf die Dauer unerträglich, jahrzehntelang zusehen zu müssen, wie meine Tat, Mschatta nach Berlin gebracht zu haben, unwirksam gemacht wird, so daß man weiter einseitig von „Hellenen, Germanen und wir" sprechen kann und ganz übersieht, daß zu Hellenen, Germanen und uns von der Bildenden Kunst aus noch ein weiteres Volk, die Iranier, kommen, und wir ganz vergessen, damit zu rechnen, das indogermanische Europa habe einst bis nach Asien, zum Pamir, gereicht, von wo aus der Landweg nach Indien und China weiterging.

Im Moab, östlich nahe dem Toten Meere, wurden Reste eines ausgedehnten Baues gefunden, von dem man, da er ohne jede Inschrift ist, nicht philologisch-historisch sagen kann, welcher Zeit und Gesellschaft er angehört und ob es sich um ein Kloster, einen Tempel, einen Palast u. dgl. handelt. Als ich auf die Bitte von W. Bode für Berlin in Ägypten und Vorderasien eine altchristlich-frühislamische Sammlung zusammengebracht hatte, handelte es sich schließlich darum, dem Ganzen ein anregendes Großwerk hinzuzufügen. Dafür wählte ich die reich verzierte Vorderseite dieses Bauwerkes. Das Prachtstück kam nach Berlin.

Die Schauseite mit dem Eingange des mittleren Hauptteiles von Mschatta zeigt eine 47.25 Meter lange und zum Teile noch über 5 Meter hoch erhaltene Ausstattung mit einem fortlaufenden Zickzackfriese zwischen einem Kranzgesims oben und einem Wulstfries unten, die sich alle drei an den Außenenden, also die beiden oben und unten mit dem Zickzackfries in der Mitte vereinigen (Abb. 57) und in zwei Hälften um fünfseitige Türme herum um ein mittleres Tor zusammenschließen. Die stehenden Dreiecke des Zickzacks sind mit Ranken gefüllt, in den hängenden Dreiecken finden sich in einzelnen unteren Spitzen Ansätze zu ähnlichen Rankenfüllungen (Abb. 63). Beide Arten von Dreiecken sind in der Mitte gefüllt mit vorstehenden Rosetten, die unten von acht Bogen, oben von acht geraden Seiten

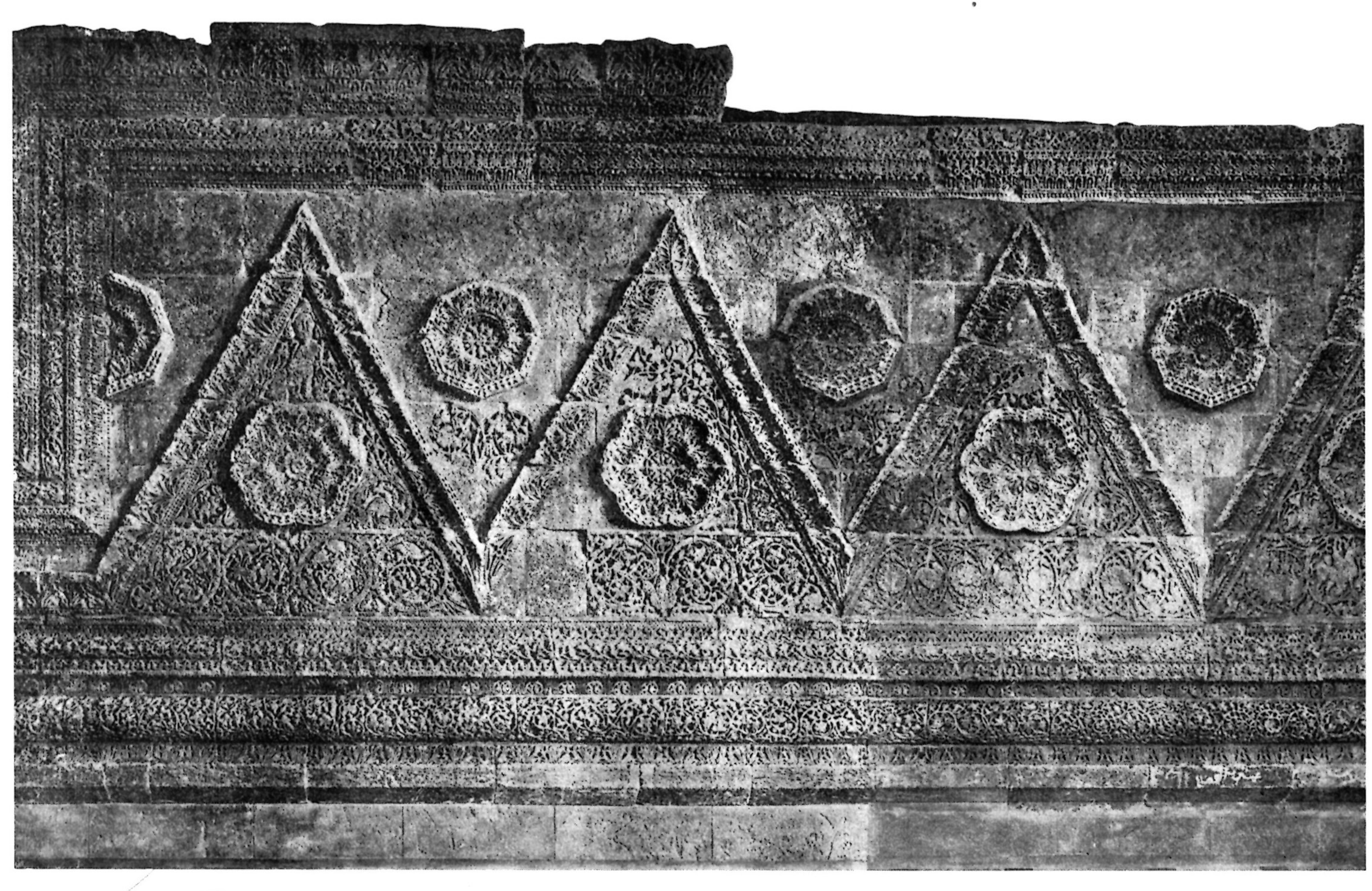


Abb. 57 Berlin. Staatliche Museen, Islamische Abteilung, Mschatta-Schauseite: Anfang des linken Flügels.

gerahmt werden. Es gibt eine sasanidische Bronzeschüssel in Berlin *), die im Mittelkreis eine solche Schauseite darstellt (Abb. 58) mit Rankenschmuck unten; darüber sieht man Bogenstellungen und zwei abschließende Friese, dazu Zinnen unter den krönenden Kuppeln.

Die Schmuckwand ist in Mschatta nicht in iranischen Rohstoffen, sondern aus Steinquadern über Gußmauerwerk aufgerichtet, der Zierat erst nach dem Versetzen gearbeitet, und zwar unter so ausgiebiger Anwendung des Bohrers, daß die Ranken auf tiefdunklem Grunde an sich farbig hervortreten. Zweifellos aber waren dazu auch noch bunte Farben (Morgenrot?) verwendet. Der Zweck scheint der gewesen zu sein, den nahenden Besucher zu begrüßen, die ganze Ausstattung deutet auf eine sinnbildliche Sprache. Man braucht nur eine andere sasanidische Silberschüssel der Ermitage zu vergleichen **), um sich zu überzeugen, daß wir in Mschatta wie in der oberwähnten Bronzeschüssel (Abb. 55) einen Glaubensbau vor uns haben: auf der Silberschüssel, wo eine von Kriegern belagerte Festung gegeben ist, erscheint die Schauseite einfach durch Nischen gegliedert, wie an allen sasanidischen Palästen. Ich vermute nach dem Mittelpunkt der ganzen Anlage, einem trikonchen Kuppelbau mit vorgelegter Basilika, daß es sich um ein christliches Kloster handelt.

Was wir in der Schauseite vor uns haben, ist wohl eine sinnbildliche Landschaft durch Weinranken angedeutet, das Zickzack könnte als Weltbergfolge aufgefaßt werden, die Rosetten als Gestirne. Die Zierate sind aus den beiden indogermanischen Kunstzweigen, dem griechischen und iranischen, wohl bekannt. Wenn die Weinstöcke nicht zu beiden Seiten unmittelbar auf der Grundlinie aufwachsen, entspringen sie in der Mitte aus Vasen, zu deren Seiten trinkende Tiere stehen, andere in den Rankenwindungen unten, Vögel oben folgen (Abb. 63). Man lese für alles das den im einzelnen genau durchgeführten Vergleich in meinem Mschattawerke nach ***).

In der Form fällt sofort auf, daß die Friese, nämlich das Kranz- und Fußgesims, wie der Zickzackfries selbst nicht architektonisch, sondern als drei Bänder gemeint sind, die an den Enden umbrechen und sich zu einem einzigen mehrstreifigen Bande vereinigen. Das Ganze ist also als gerahmte Fläche aufzufassen und was die Hauptsache ist, ursprünglich gar nicht in Stein aufgeführt, sondern in Lehm oder Lehmziegeln mit verkleidendem Stuck, Holz, Teppichen u. dgl. zu denken. Was wir vor uns haben, ist nur eine späte Übertragung im Steinland Syrien nach einer uralten Leitgestalt, die in Iran und Turan zu Hause war.

Der heutige Europäer bezeichnet das, was er in der Mschattaschauseite vor sich sieht, als reinen Schmuck, er ahnt nicht, daß seine eigenen Ahnen in solchen Ausdruckszeichen das veranschaulichten, wozu sie heute die menschliche Gestalt verwenden: den Schöpfer, der in der Vorstellung segnend seine Hände über die Landschaft breitet mit allem, was darin ist (Hvarenah). Dieser seelische Gehalt ist es, an den

*) „Spuren" S. 30.

**) „Nord. Heilbringer", Abb. 121.

***) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXV, 1904, S. 225 f.

ich denke, wenn ich von einem heidnischen Christentume spreche. Es ist älter als alle jüdische und kirchliche Umbildung zur Kirche. Die linke Hälfte der Schauseite von Mschatta, die ich hier zunächst im Auge habe, stammt wohl noch aus parthischer Zeit, die rechte scheint erst unter den Sasaniden fertig geworden zu sein. Es

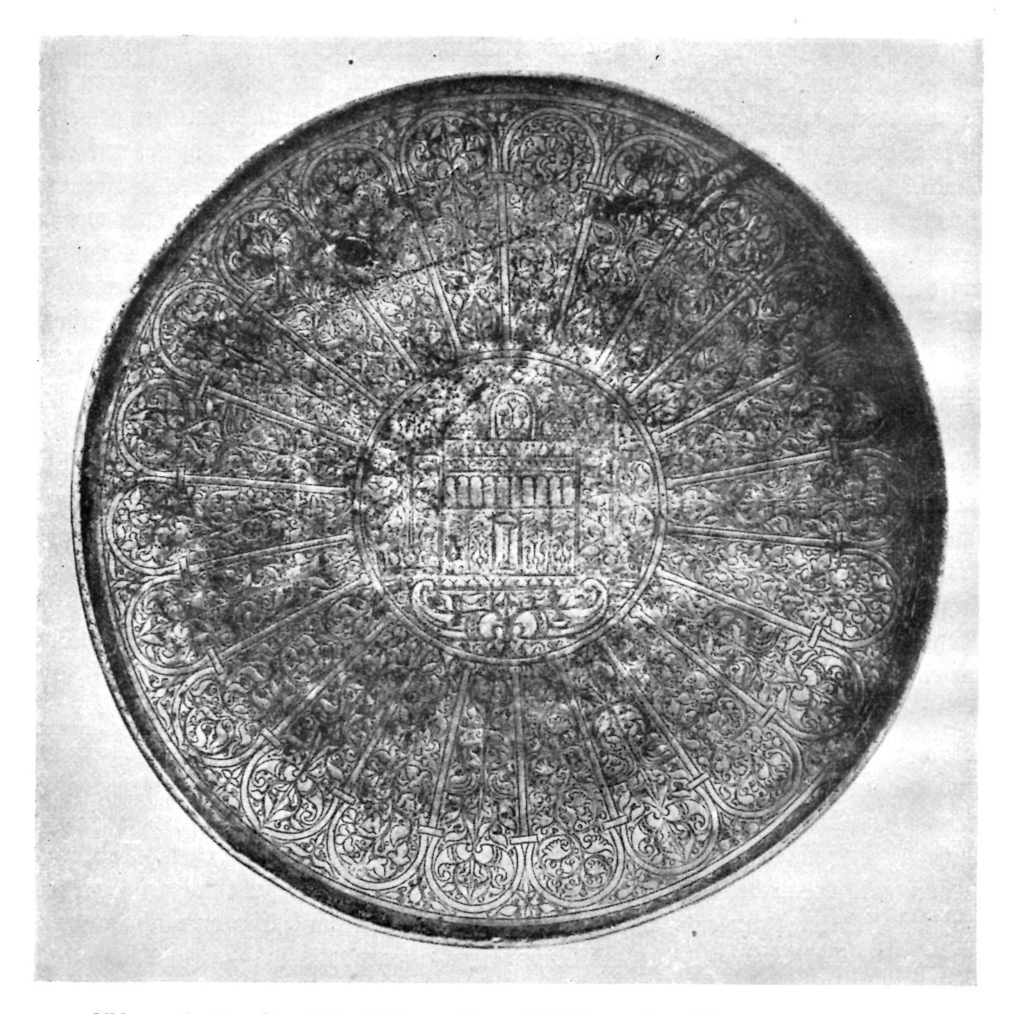


Abb. 58 Berlin. Staatliche Museen: Bronzeschüssel mit der Schauseite eines Baues.

würde sich dann um ein Denkmal der vorkonstantinischen Zeit handeln, dessen Voraussetzungen aber weit in die Zeit vor Alexander zurückgehen. Es gibt Kleindenkmäler der hellenistischen und vorkonstantinischen Zeit genug, die den Einfluß dieser in Mschatta in einem Großdenkmale der Spätzeit in Stein nachgeahmten iranischen Kunst zeigen. Dahin gehört z. B. der Silberkelch von Antiochia (Abb. 59),

einen Kupferkessel umfassend, der von diesem Silberständer getragen wird. Seine Fläche ist völlig in Weinranken aufgelöst, die sich um die letzten Propheten schlingen, die sitzend einmal um Johannes, das andere Mal um Christus herum gegeben



Abb. 59 New York. Privatbesitz: Der Silberkelch von Antiochia.

sind. Oder die sogenannte Maximianskathedra in Ravenna, ein Elfenbeinstuhl, dessen Pfosten völlig mit Weinranken übersponnen sind und an der Vorderseite so etwas wie ein weiteres Feld von Mschatta sichtbar werden lassen: Weinranken mit Pfauen, Löwen und anderen Tieren (vgl. Abb. 37 des Heilbringerbuches), wieder um die letzten Propheten, Johannes den Täufer und die vier Evangelisten

herum; an den Lehnen Josefsdarstellungen. Endlich Weinlaubsarkophage aus Kleinasien, in Athen und Rom (Abbildungen in meinem Buche „Nordischer Heilbringer", S. 86). Dazu zum Teile aus hellenistischer Zeit Gläser und Vasen mit Weinrankenlaub, so daß sich diese Art der Ausstattung gut bis auf Alexander zurückführen läßt, der diese Leitgestalt des Schmuckes tatsächlich aus Persien bzw. Iran und Indien mit nach dem Mittelmeer gebracht hat.

Für den Weiterbestand dieser Art Ausstattung in ihrer Heimat Iran sprechen einmal Kirchen, wie die armenische in Achthamar, anderseits die Tatsache, daß das Zickzack mit den Rosetten heute noch in den Stuckfassaden der Parsen in Samarkand z. B. weiter Verwendung findet, also dort tief im Volke verwurzelt scheint. Mit dem Islam hat das alles gar nichts zu tun, es sei denn, daß die Moslim als Wanderhirten es auf diese iranische Volkskunst abgesehen hatten, statt auf die persische Hofkunst.

Die Mschattaschauseite ist das einzige Großdenkmal nordischer Kunst, das durch eine Gewaltmacht in Stein übertragen, also in einer im Norden selbst ungewohnten Art die Vorstellung von jener ohne Stein und menschliche Gestalt handwerklich im kleinen schaffenden Kunstwelt des Nordens gibt, die uns auf der asiatischen Seite zuerst Marco Polo, auf der europäischen das Osebergschiff in Holz erschlossen hat. Die Landschaft aus Ranken, vom Zickzack der Weltberge durchsetzt und von Tieren und Vögeln belebt, gibt in einem, was die Silberschalen von Maikop zwei Jahrtausende früher getrennt vorführten (Abb. 19). Wenn wir wüßten, was die Schauseite als Ganzes über diesem Landschaftsstreifen zeigte, etwa eine Ausstattung, wie auf der sasanidischen Bronzeschüssel in Berlin (Abb. 58a), dann könnten wir über den Zweck des Gebäudes sowohl wie den Sinn der Schauseite selbst und des landschaftlichen Frieses im besonderen sicherer aussagen, als es so der Fall ist. Mir scheint Hvarenah angedeutet, jene Herrlichkeit des Schöpfers, die den Nahenden des Segens voll begrüßen soll. Es muß das eine aus dem Avesta ins Christliche übergegangene Formel sein, die noch in der Ausstattung kirchlicher Handschriften Nordrußlands vom Anfang des zweiten Jahrtausends in Titelblättern nachlebt, die eine Drei- oder Fünfkuppelkirche zeigen, ganz durchsetzt von Ranken mit Tieren und Vögeln oder Tiergeflechten (vgl. W. Born „Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei", Seminarium Kondakovianum V bis VII., 1932 bis 1935).

Ausschlaggebend dafür, warum ich diese scheinbar fernliegenden Dinge in den Rahmen dieses für deutsche Leser bestimmten Buches ziehe, ist die immer deutlicher werdende Tatsache, daß diese Art iranischer Landschaftskunst mit dem Urchristentum der vorjüdisch-römischen Zeit, also vor dem fünften Jahrhundert, nach Europa gezogen ist, dort zunächst eine Blüte der Mosaikenkunst in den Basiliken nach Konstantin hervorgerufen hat und dann seltsam als ausgesprochen naturferne Felslandschaft fortlebte, bis die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert eine wirkliche naturnahe Landschaft daneben setzte und Dürer und die Niederländer dafür eine nicht

mehr der Höhe, sondern der Tiefe nach vorgeführte Wirklichkeitslandschaft einführten. Alles das sieht die Kunstgeschichte hartnäckig nicht im Zusammenhang, weil sie nicht gelten lassen will, daß die asiatische Mitte mit dem europäischen Norden zusammen eine vom Mittelmeer geradezu unabhängige Entwicklung durchmacht und dem Machtstammbaum der Historiker ein anderer entgegenwächst, der vom Norden ausgeht. Hellas, Iran und unsere Gotik sind die starken Grundpfeiler dieses mächtigen, vom Norden nach dem Süden wachsenden Baumes, dessen Gedeihen immer wieder vom Mittelmeer und von der Gewaltmacht gestört wird, was die Historiker niemals zugeben wollen. Man versteht jetzt, warum ich auf Iran als einen Teil des ursprünglichen Europa so großes Gewicht lege und die Mschattafassade nach Berlin gebracht habe.

Hier bei Erörterung der iranischen Frage muß vor allem der grundlegende Umschwung in der künstlerischen Auffassung des Hellenistisch-Römischen zum Christlich-Spätrömischen unterstrichen werden, der dazu führt, daß das plastische Denken der Griechen dem farbigen der Iranier weicht. Zwei Welten, die des wachsenden Steines und die des den Innenraum verkleidenden Mosaiks, treten sich damit gegenüber. Die Humanisten möchten, wie sie im Westen die Völkerwanderungskunst von Rom herleiten, auch das Auftreten der Verkleidung der Wände durch farbige Marmorplatten, der Gewölbe durch Mosaiken, auf eine Wandlung der hellenistisch-römischen Kunst aus eigener innerer Kraft zurückführen. Sie haben keine Ahnung von der Bedeutung des asiatischen Rohziegelgebietes, weil sie nie daran gedacht haben, die Rohstoffragen ernst zu nehmen, d. h. die altgriechische Kunst nach den Voraussetzungen des nordischen Holzbaues und die hellenistisch-römische nach denen der Verkleidungswerkarten des Ostens zu untersuchen, wie das zunächst von Herculanum und Pompeji aus nahe gelegen hatte. Blind im Machtwahn erzogen, treten sie im Mittelmeerglauben alles mit Füßen, was die Erkenntnis der Entwicklung im Rahmen des Erdkreises, aller Zeiten und Völker vom Norden her erschließen könnte. Mit der Mißachtung der Indogermanenfrage im besonderen morden sie die Bedeutung der eigenen Heimat ebenso wie die Irans. Nur so läßt sich das Unverständnis begreifen, mit der die Berliner Museen hartnäckig Mschatta in der islamischen Abteilung begraben. Auf die Mosaikenkunst Irans komme ich am Schlusse noch zurück.

Wenn in der Wesensbetrachtung ganz allgemein die Gewaltmacht von Gottes Gnaden für den grundlegenden Umschwung im Wesen der griechischen Kunst zur hellenistischen und in der Entwicklungserklärung das bei den Germanen latente heidnische Christentum für die Entstehung unserer „Gotik“ geltend gemacht wurde, so war es hier in der Beschauerbeurteilung die durch das Haften der Gelehrten an der humanistischen Überlieferung begreifliche grundsätzliche Ausschließung des Ostens und Nordens in der Kunstgeschichte, die allein deren auffallende Rückständigkeit möglich erscheinen läßt. Wie sollen die verwöhnten Kunsthistoriker auch ahnen, Schlagworte wie „Volksgemeinschaft“ und „Volks-

tum" könnten im Norden so tiefgreifend sein, daß sie daraufhin von Grund auf umsatteln müßten! Das ursprüngliche Europa und eigentliche Asien tauchen wieder aus der Versenkung auf, in der sie Rom und heute noch die Humanisten verschwinden ließen und lassen.

Es handelt sich zunächst darum, den Herren den Star zu stechen, soweit das Auftreten des Christentums in Europa in Betracht kommt. Sie wissen nicht nur nicht, daß es ein von Rom unabhängiges Christentum in unserem europäischen Norden gibt, sondern daß auch noch Rom selbst ursprünglich nicht von Juden und Theologen, sondern wenigstens in der Bildenden Kunst ganz eindeutig die früheste altchristliche Kunst von den Iraniern fertig womöglich herübergenommen hat. Wäre nicht die Kirche und jede apostolische Macht an dem Verschweigen dieser Tatsache beteiligt, würden wir das längst sehen, seit man nicht nur Rom und Italien, sondern auch den christlichen Orient über Palästina und Jerusalem hinaus kennt. Man muß, wie es unverfroren der päpstliche Protonotarius Wilpert tut, alles Christliche im Osten für falsch erklären, um die alte Fabel vom einzig gebenden Rom noch länger aufrecht erhalten zu können. Mit fanatischer Gewaltpolitik schadet man aber heute mehr denn je.

Es gibt eine Lebensluft, die das Atmen erleichtert, und eine andere, die es erstickt. Ich bin überzeugt, daß das deutsche Volk aufatmen wird, wenn es erst den Humanismus gegen den herben Nordstandpunkt vertauscht hat. Mir ist es damit völlig ernst, es gibt da keinen Mittelweg. Solange wir nicht indogermanisch denken, also Nordpol und Morgenröte als Wahrzeichen im Gemüte tragen, ist keine entscheidende Besserung unserer seelischen Reinheit und künstlerischen Schöpferkraft zu erwarten. Hitlers Schaffen im Raume ist so groß, weil er ganz unbefangen, frei von allem lateinischen Kram in die Welt blickt. Das muß auch dem deutschen Volke als Ganzes gegeben werden. Es muß sich bewußt werden, daß es nichts mit „Rom" zu tun hat — trotz aller Freundschaft mit den Italienern —, sondern aufrecht seinen eigenen Weg, den des indogermanischen Ahnenerbes gehen muß. Es kommt nicht auf das Wort an. Ich bleibe bei „indogermanisch", weil das Wort eingebürgert ist und gut die weite Verbreitung des seelischen Gutes kennzeichnet, das die Nordmenschen von der Eiszeit her in alle Welt getragen haben. Ich hoffe, daß dieser Adel wiederkehrt und die Welt ein zweites Mal mitreißen, sie vom Macht- und Besitzwahn erlösen wird. Man sieht, welch wichtige, geradezu ausschlaggebende Rolle ich dem indogermanischen Ahnenerbe in der Entwicklung von Menschentum und Menschheit, vor allem aber der Germanen und Deutschen zuschreibe, und wird es daher verstehen, wenn ich zum Schlusse noch ausdrücklich darauf zurückkomme.

Schlußergebnis

Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes.

Wir haben in Stichproben die griechische, germanisch-deutsche und iranisch-mazdaistisch-christliche Kunst kennengelernt und fragen nun, ob dabei niemandem die verwandte Art von allen dreien, insbesondere gegenüber den abgeleiteten Stilen wie dem hellenistisch-römischen, der Romanik und dem Barock aufgegangen ist, unsere urwüchsigen drei Stile von Hellas, Iran und der Gotik nicht trotz aller kennzeichnenden Verschiedenheit etwas Gemeinsames haben, das sie den andern, zusammen den Machtstammbaum bildenden Kunstkreisen gegenüber, selbständig und zusammengehörig erscheinen läßt? Wenn das aber der Fall ist, haben wir dann nicht die Pflicht, die im Umlauf befindlichen Bücher über Kunstgeschichte, die ganz absichtlich darauf gerichtet sind, den Machtstammbaum des Mittelmeerkreises in den Vordergrund zu stellen und unseren eigenen nordischen, den eigentlich fruchtbaren Stamm nicht als selbständig aufkommen zu lassen, um unseres Volkstums willen beiseite zu legen und in Zukunft Kunstbücher vorzuziehen, die vom Nordstandpunkte geschrieben sind? Wir waren bisher übereifrige Romanen, es ist Zeit, daß wir endlich von der Auffassung der Höfe, Kirchen und Schriftgelehrten loskommen und wieder zu unserem ursprünglichen deutschen, germanischen und indogermanschen Volkswesen zurückfinden.

Unser Ahnenerbe sieht etwas anders aus, als es heute für gewöhnlich dargestellt wird. Es beschränkt sich nicht nur auf den Nachlaß der Germanen der Völkerwanderungszeit und der durch Kaiser Karl und die Ottonen eingeleiteten Kunst der Mönche in der sogenannten Romanik, sondern es mündet erst recht aus in der Blüte unserer germanischen Münster, in der „Gotik", die wieder eines Geistes ist mit der Tempelkunst der alten Griechen und jener des Feuer- bzw. Christentempels der Iranier. Nur wissen wir das nicht, weil uns die Kunstgeschichte im Banne von Mittelmeerkreis und Rom zu halten sucht und den Norden in seiner bahnbrechenden Tat auf seelischem Gebiete verschweigt. Und doch sind es meines Erachtens schon jene Indogermanen gewesen, die bei Anbruch der letzten Eiszeit den hohen Norden verließen und nach längerem Aufenthalt auf dem Festland Europas nach dem Süden vordrangen, die sowohl in Europa wie in Asien, in Hellas wie in Iran Blütezustände (hohe Kultur) herbeiführten, die unserer germanischen in der „Gotik" nicht nachstehen. Sie bringen da aus ihrer Urheimat eine Reihe von Vorstellungen mit, die wir endlich beachten und zum Gegenstand vertiefter Arbeit machen müssen.

Vorstehend wurde öfter die Vorstellung vom Weltberg berührt. Es wird ungeheurer Arbeit bedürfen, um ihr auf den Grund zu sehen. Sie scheint von der Bildenden Kunst aus eine der wichtigsten Voraussetzungen, aus denen man — wie ich annehme — auf den hohen Norden als Ursprungsgebiet zurückschließen muß.

Das griechische Baugewächs ist ein anderes als das germanische: beide gehen zwar vom Holze aus, die Griechen aber, die sich in der Nähe des alten Orients niederlassen, bauen im Anschluß an die menschliche Gestalt, die Germanen dagegen unabhängig von der Landschaft aus. Der griechische Tempel ist eben das Wohnhaus, unter dem Einfluß des alten Orients in Stein zum Haus Gottes gewandelt und höchstens auf den Weltberg, die Akropolis bzw. die Tempelstufen gestellt, das gotische Münster dagegen ist dieser Weltberg selbst. Um eine Vorstellung des Welt-

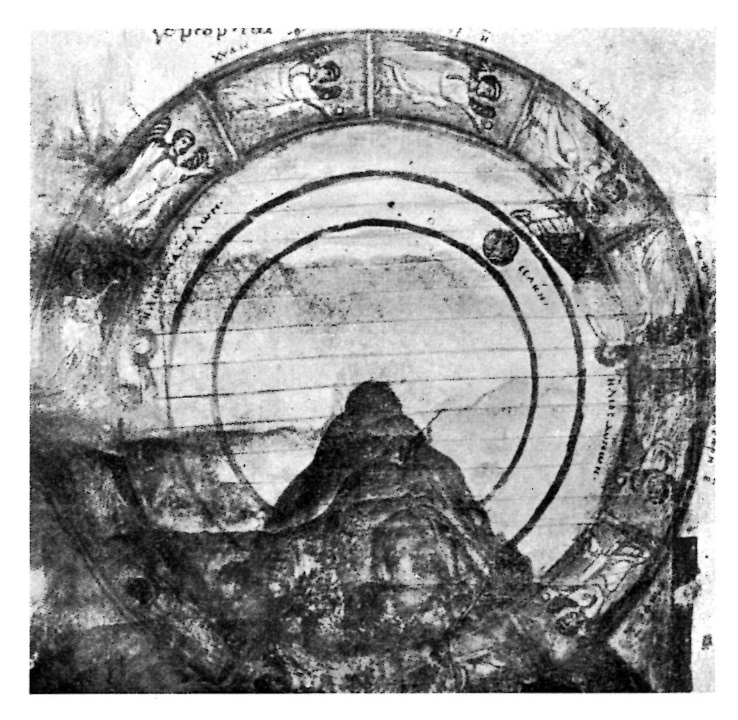


Abb. 60 Rom. Vatikanische Bibliothek, Kosmas Indikopleustes: Weltberg.

berges in der Bildenden Kunst zu geben, sei eine Miniatur des Kosmas Indikopleustes der Vaticana (Abb. 60) gegeben. Wir sehen den Gipfel eines Felsberges in den Himmel ragen, der so gegeben ist, daß die Spitze den Mittelpunkt von Kreisen bildet, deren innerster Streifen die Bahn des Mondes andeutet: im nächsten sieht man die auf- und untergehende Sonne, den äußersten, breitesten Streifen füllen, der theologischen Schriftleitung entsprechend, die Engelchöre. Besser scheint der Weltberg vielleicht in einer altchinesischen Vorführung in der Rolle des Ku ka'itschi im British Museum (Abb. 4): aus der Leere aufsteigende Felsen bilden eine Fläche, aus deren Hintergrund der Gipfel ansteigt. Darüber stehen Sonne

und Mond. Die Fläche scheint bewässert und mit Wiesen bedeckt, am Ende zwei Phönixe, gegenüber in den Felsschroffen ein Tiger (?), auf den ein Bogenschütze, der links neben der Landschaft kniet, seinen Bogen anlegt. Im Abendlande gibt die beste Vorstellung vom Weltberge jene Miniatur im Livre d'Heures von Chantilly um 1416 (Abb. 6), die das Paradies von einer runden Mauer umschlossen auf dem Weltberge zeigt, vom Meere umspült, das mit den zackigen Ufern ins feste Land übergeht. Auf diesem Weltberge steht auch noch der Gralstempel im jüngeren Titurel, von dem auf Seite 62 berichtet wurde.

Auf dem Weltberge liegt das „Paradies" und berührt sich der erste Mensch mit All und Schöpfer. Die Vorstellung stammt aus dem hohen Norden; wie sie aufgekommen sein dürfte, vermag der Kunstforscher von seinem Arbeitsstoffe aus nicht zu sagen. Aber überall, wohin die Indogermanen kamen, ist der heilige Berg wie die Akropolis nach griechischer oder die beiden Höhen zu Seiten eines Flusses nach iranischer Art u. dgl. immer wieder zu beobachten. Er muß meines Erachtens im hohen Norden selbst in den nächst dem Pol gelegenen Ländern Grönland, Kanada, Alaska oder Nordasien seine Voraussetzung haben. Kennzeichnend für sein Vorhandensein ist auch, wenn der Berg selbst fehlen sollte, das zackige, mäanderartige Ufer, wie wir es am besten in dem Mosaik über dem Eingange des Galla Placidia-Mausoleums (Abb. 39) gesehen haben und im „Zahnschnitt" am Fuße des griechischen Tempelgiebels erwähnten. Die Vorgeschichte geht auf alles das nicht ein. Für sie sind immer mehr Tongefäße und ihre Ausstattung zum Leitfaden geworden. Die Kunstforschung sieht da doch etwas anders.

Was lebt vom Indogermanischen noch im Altgermanischen der Völkerwanderungszeit? Von der Bildenden Kunst aus ist sowohl das bei den Altgermanen beliebte Band- wie das Tiergeflecht von Iran bzw. Sibirien übernommen. Aber wie ist es denn mit dem Bande selbst, das unter den altgermanischen Denkmälern in den skandinavischen Runensteinen zum Urbilde der späteren christlichen Spruchbänder geworden ist? Solche fliegende Bänder sind tatsächlich im geschwungenen Mäander der Bronzezeit da. Sind dies also vielleicht Reste aus der urnordischen Zeit der Indogermanen? Ich glaube nicht, auch sie dürften mit der Bronze aus Asien herübergekommen sein. Mir bleibt für die Indogermanen immer wieder nur die landschaftliche Vorstellung, die sie vom Amerasiaten wie dem Atlantiker unterscheidet. Man wird daher verstehen, warum ich auf Iran, die Gotik und mittelbar auch auf das landschaftliche Empfinden im Ausdruck der griechischen Götter in der Bildenden Kunst so großes Gewicht lege. Die karge iranische Felslandschaft mit ihrem einen Baume über dem einen Quell scheint mir doch an sich auf den hohen Norden zu weisen. In welchen Rohstoffen solche Landschaften, bevor sie in Iran und seinem Ausbreitungsgebiet in Mosaik auftreten, im Norden geschaffen wurden, ist vorläufig nicht zu durchschauen. Jedenfalls ist es wichtig, daß eine dieser heiligen Landschaften in Silber geritzt auf den Silberschalen des Maikopschen Kurgans im südrussischen Kuban zu Tage kam (Abb. 4). Der sinnbildliche Aus-

druck liegt hier darin, daß oben die Felsberge, unten der See von Tieren umwandelt wird. Der zwischen den beiden Bäumen oben fressend aufgerichtete Bär spricht an sich für den Norden.

Ich meine damit freilich den hohen Norden, weil nicht der deutsche oder skandinavische, sondern erst der heute vereiste Norden als Ausgangspunkt der indogermanischen Einheit für mich in Betracht kommt. Wo sonst sollen denn auch Hellas, Iran und Gotik zu einer Einheit zusammenlaufen? Hellas und Iran schließen sich in Südrußland zusammen, aber die Gotik? Wie kommt sie, noch dazu in einer Spätzeit und der ganz besonderen Eigenart, an diese Achse heran? Die Slawenzeit trennt den europäischen Westen von der Warägerstraße, die vom Rhein über Skandinavien und Rußland nach der Mitte Asiens geht. So kämen wir schon auf den Seenorden, aber Forderungen wie eine dreißigtägige Morgenröte und die Leitgestalt der Umwandlung mit der Strahlenform von weltanschaulichen Bauten drängen weiter auf den Eisnorden. So kam es, daß ich meinen Blick für die Indogermanen prüfend auf Grönland ruhen ließ: Wird von dort aus eines Tages die Lösung des großen indogermanischen Rätsels erfolgen? Ähnlich fragte ich für die Atlantiker von Kanada, für die Amerasiaten von Alaska und Nordasien aus. Die eine Einheit setzt also zwei andere und übergeordnet den polaren Nordgürtel als Ganzes voraus. Als Arbeitsannahme werden die drei von mir angenommenen Ströme des Eiszeitnordens ungemein fruchtbar, wie meine Arbeiten seit 1935 zeigen. Die Humanisten verhalten sich natürlich einer solchen für sie mehr als kühnen Annahme gegenüber so entschieden ablehnend, daß sie kein Wort darüber verlauten lassen. Wie hätten sie selbst auch darauf kommen sollen? Das Griechische wird nicht in seinem Zusammenhang mit dem Norden zurückverfolgt, das Iranische mit Mschatta überhaupt geleugnet. Und die Gotik? Man sieht ihren nordischen Reiz nicht, behandelt sie maßlos blind in einem Atemzuge mit dem Romanischen und dem Barock und beraubt sich damit der festesten Stütze zum Nachweise des indogermanischen Ahnenerbes. Auf diese Weise soll die nordische Seele im Deutschen wieder ihr volles Bewußtsein erreichen, ihre jugendliche Kraft wiederfinden?

Für mich ist nicht die sogenannte historische Zeit, sagen wir seit dem alten Oriente, sondern die vorausgehende Zeit, die des Werdens, wie ich sie nenne, die der Gürtel und Ströme, entscheidend. Aus der Berührung des warmen Südens mit dem kalten Nordgürtel entstand durch Unterwerfung — das ist meine Annahme — von Süd durch Nordmenschen der dritte, der Mittelgürtel, in Europa jener Machtgürtel am Mittelmeere, der die natürliche Entwicklung der Menschheit seit nunmehr zehntausend Jahren aufgehalten hat. Es ist Zeit, daß wir Nordmenschen uns endlich wieder auf uns selbst und unsern natürlichen Weg besinnen. Schon die Indogermanen fanden diesen Machtgürtel bereits ausgebildet vor, als sie nach Süden vorstießen.

Und wie ist diese letzte indogermanische Einheit zu erklären? Die griechische und iranische Kunst am Südrande des Nordens und die „Gotik" im Festlandnorden

selbst? Sie geben jede einzeln und alle drei zusammen ein so auffallend verschiedenartiges und doch wieder im Seelischen so einheitlich romantisch duftendes Wesen, daß man sie den nüchternen Nachahmungen des Machtstammbaumes gegenüber unbedingt als zusammengehörig empfindet. Es wird die Arbeit lohnen, diesem von der Bildenden Kunst aus gewonnenen lebhaften Eindruck in den nächsten Jahrzehnten mit vereinten Kräften nachzugehen, ich habe ja nur von der bisher so oberflächlich angeschauten Bildenden Kunst aus darauf aufmerksam machen können. Schon in „Geistige Umkehr" (vgl. „Spuren", S. 325) habe ich den Astronomen Reuter angeführt, der wie ich den Eindruck gewann, nur die Indogermanen hätten aus ihrer Himmelserfahrung heraus jene unendlich weite und hohe Glaubenswelt bis nach Indien und in die Edda hinein schaffen können, weil diese einen schöpferischen, dichterisch-künstlerischen Grund voraussetze, der in Nordasiens Völkern und Rassen fehle.

Und schließlich, liegen nicht im deutschen Wesen selbst Anzeichen genug vor, die auf eine Unstimmigkeit mit dem heutigen Lebensraum und seinen natürlichen Forderungen schließen lassen? Wie kommen wir dazu, als Träumer und wegen einer gewissen schwerfälligen Gutmütigkeit als deutscher Michel verschrien zu sein? Wozu muß man gerade heute alle Mittel in Bewegung setzen, um uns von diesen gefährlichen Klippen fernzuhalten? Wozu bäumt sich die Gegenwart so sehr dagegen auf, keinerlei Romantik aufkommen zu lassen? Es ist doch nur, weil wir eben von Natur versonnen sind, im Sinne der Waltergestalt etwa, weil wir an das Gute heute und immer noch glauben, statt von vornherein auf das Böse (im Sinne Irans) gefaßt zu sein. Wir sind eben vielleicht erst auf dem Festlande in die gefährliche Mittellage geraten, die keine Vertrauensseligkeit duldet. In unserer Urheimat haben wir uns die Versonnenheit im strengen, unendlich langen Winter angewöhnt, hatten als östlichster Flügel der Polargebiete (Grönland) Freiheit im Ausschwärmen nach dem Osten, waren nicht so eingeengt wie jetzt in der Mitte zwischen dem europäischen Westen und Osten, konnten uns schwerfällig gehen lassen, statt immer auf dem Sprunge zu sein. Ganz abgesehen von der Bildenden Kunst und ihren Anzeichen und Spuren liegen also, scheint es auch im Wesen des Deutschen selbst Züge genug vor, die uns veranlassen könnten, seinen Ursprung in einem anderen Raume und vor allem im hohen Norden zu denken. Man hat anderseits gefragt, warum die Indogermanen nicht träumend und sinnierend zu Hause geblieben wären. Das ist es ja, weshalb wir eine neue Eiszeit annehmen müssen, die sie vertrieb, und daß sich die Ausbildung des Indogermanischen vorher in einer Zwischeneiszeit abspielte. Aus allen solchen Beobachtungen heraus, die, was in meinen vorhergehenden Büchern gebracht wurde, ergänzen sollen, möchte ich schließlich doch zurückgreifen auf einen Vorschlag, den ich schon 1934 im Eröffnungsband der Zeitschrift „Rasse" gemacht habe, also bevor ich noch drei Kunstströme im hohen Norden nebeneinander sah und nur den indogermanischen Menschen allein im Auge hatte.

Die notwendige Weitung des herrschenden Geistes vom Germanischen zum Indogermanischen.*)

Es war ein Vorzug des Humanismus, daß er bei aller Einseitigkeit des Mittelmeerglaubens doch den Deutschen zwang, über die Heimat hinauszublicken. Sein Kernfehler dabei, den eigenen Norden als barbarisch zurückzuschieben, ist hoffentlich für die Dauer gründlich gutgemacht; darüber aber sind wir in eine andere Einseitigkeit verfallen: Wir verbeißen uns in das Germanische und ahnen nicht, was dabei an höheren seelischen Werten für uns verloren geht. Wenn wir mit dem Humanismus den alten Orient, den Hellenismus und das kaiserliche Rom beiseiteschieben, dann ist das gewiß berechtigt; aber das alte Hellas vor Alexander, das den Machtgeist des Mittelmeerkreises von sich zu weisen verstand und, soweit ich nach der bildenden Kunst urteile, nordische Gesinnung auf das Bauen und die bis dahin von der Macht mißbrauchte menschliche Gestalt zu übertragen wußte, das gehört doch zu uns. Wir dürfen das Kind nicht mit dem Bade ausgießen. Um zu verstehen, wie bedeutend unser Norden seelisch und sittlich ursprünglich maßgebend war, können wir Hellas in Europa ebensowenig wie Iran in Asien missen. In letzterem hat sich reiner sogar als in Hellas nordische Gesinnung in der Bildenden Kunst z. B. darin erhalten, daß der Glaube, das All spiegle sich in der Menschenseele, in einer Weltraumlandschaft von einziger Ausdruckskraft gestaltet und im ersten Jahrtausend vor und nach der Zeitwende nach Indien ebenso wie nach Ostasien und dem Mittelmeerkreise verbreitet wurde. Es taucht später sogar auch wieder in der eigenen nordischen Heimat auf, wie man noch in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts und bei Dürer ebenso beobachten kann, wie in dem, was wir das germanische Münster oder zuletzt die Romantik nennen. Ich fürchte, was ich da oben ausführte wird bei manchen Zeitgenossen nicht den entscheidenden Eindruck machen, auf den es mir ankommt; der vorliegende Abschnitt will daher gar nichts anderes, als das Gesagte jedem Leser nochmals in seiner Bedeutung näherbringen.

Ich sprach vom Machtgeiste des Mittelmeerkreises. Wir glaubten dort die höchste Lebensweisheit zu Hause und richteten Erziehung und Sitte lateinisch ein, sahen aber nicht, was alles von dort aus der altmorgenländische Machtmensch schon an wertvollen seelischen Gütern des Nordens vernichtet hatte: zuerst im rechtsbewußten Römer, dann im künstlerisch feinfühlenden Griechen, schließlich auch bei den im Norden Europas selbst verbliebenen und teilweise nach Asien gezogenen Völkern. Der einfache schlichte Mensch, der ohne unnatürlich gesteigerte Lebensansprüche seinen geraden Weg geht, wurde als Barbar, ein Mensch niederen Grades ausgerufen. Wenn uns heute die Augen aufgehen, so handelt es sich gewiß nicht um äußere Vorteile, sondern darum, daß Mann und Weib wieder in ihrer seelischen

*) Wieder abgedruckt aus „Rasse", 1934, S. 82 f.

Reinheit und Schlichtheit zur Geltung kommen. Wir wollen uns aufeinander verlassen können in einer Ordnung, die im Weltall, und nicht im Nutzen einzelner Macht- und Besitzgieriger, ihren bindenden Maßstab hat.

Zu solchen Überzeugungen bin ich durch eine wissenschaftliche Lebensarbeit auf dem Gebiete der Bildenden Kunst gekommen, jener Lebensweisheit, von der man bisher glaubte, sie gedeihe in keinen Händen besser als in denen der Macht von Höfen, Kirchen und Bildungsgemeinschaften *). Die Forschung über bildende Kunst sieht aber anders als die „Kunstgeschichte". Vor allem überblickt sie ganz andere Zeiträume und erkennt die kurze geschichtliche Zeit nur als das Ende einer unverhältnismäßig wichtigeren Werdezeit, in der die Geleise, denen wir die letzten Jahrtausende und Jahrhunderte folgten, gelegt wurden. Seit sich die Macht zwischen Nord und Süd schob, ist uns das Bewußtsein des eigenen Geistes, einer wurzelechten Seele verloren gegangen. Heute empfindet man aber schon das Germanische trotz seiner allmählichen Veräußerlichung in den dem Mittelmeerkreise nachgebildeten Göttern als arteigen; um wieviel mehr dürfte das erst der Fall sein, wenn man im Indogermanischen eine das Christentum vorbereitende Innerlichkeit entdecken wird! Wikinger und Waräger kreisten das Reich Kaiser Karls und Byzanz ein, kriegerisch und wirtschaftlich; die Indogermanen aber vollbrachten die große Aufgabe, die Alte Welt mit einem Glauben zu erfüllen, von dem einzelne Schattierungen sogar noch in den sogenannten Weltreligionen durchscheinen, wenn man nur alles wegläßt, was erst die Juden und die kirchliche Macht hineingetragen haben.

Für mich stellt sich als das Entscheidende an den Anfang aller Rassenfragen der Gegensatz von Nord und Süd dann, wenn wir unter Norden die Gebiete um den Pol bis zu den Alpen etwa, unter Süden aber nicht im geographischen Sinne die südliche Halbkugel, sondern den Gürtel um den Äquator annehmen. Damit ergibt sich im Sonnenlauf und in dem damit zusammenhängenden Unterschied von Kälte und Wärme ein so ungeheurer Gegensatz, daß, wenn auch die Menschheit in ihren Anfängen noch so einheitlich gewesen sein mag, dadurch allein schon ein tief ins Blut dringender Wesensgegensatz gezeitigt worden sein muß. Der dritte Gürtel, der sich noch vor Anfang der bisher sogenannten geschichtlichen Zeit zwischen diesen Norden und diesen Süden schob, ist nach meiner Meinung ein Einbruch urzeitlicher Wikinger in den großen Mittelmeerhafen. Sie unterwarfen meines Erachtens die Südvölker der Küstenländer und brachten dadurch bereits jene Rassenmischung hervor, die die Gleichgültigkeit der Macht gegen Lage, Boden und Blut erklärt, d. h. die des Machthabers nach altmorgenländischer, über Hellenismus und Rom europäisch gewordener Art. Sie hat im „Römischen Reich Deutscher Nation" niemanden mehr geschädigt als gerade die Deutschen selbst. Dieser angenommene Bestand von drei Gürteln, der noch lange nichts mit den eigentlichen Anfängen der

*) Darüber ausführlich in meinem Werke: „Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises".

Menschheit selbst zu tun hat, ist die Voraussetzung für das Verstehen der nachfolgenden Äußerungen. Dadurch, daß die Macht allmählich den Süden verdeckte und den Norden unterwerfend derart vernichtete, daß es heute schwer ist, den Deutschen wieder an das bedeutungsvolle Dasein dieses ursprünglichen Nordens glauben zu machen, ist die Begründung des Nordstandpunktes in der Wissenschaft wesentlich erschwert. Die Masse drängt zum Germanischen, weil sie davon immerhin noch etwas weiß; die Forschung sollte sich darüber hinaus das Indogermanische als Ziel vor Augen halten.

Kunde. Der zeitlichen Weitung unseres Gesichtskreises muß eine räumliche entsprechen insofern, als wir, mehr als bisher üblich, die nordischen Seegebiete Europas und Osteuropas in unser Denken einbeziehen, letzteres nicht zuletzt auch als Brücke nach dem Inneren Asiens, wohin die indogermanische Wanderung durchbrach und von dessen Mitte aus sie dann nach allen Richtungen ausstrahlte. Dabei kommen sehr verschiedene Volkspersönlichkeiten in Betracht, so die nur vorübergehend wandernden Nordvölker selbst, die auf die dauernd beweglichen Wanderhirten der asiatischen Steppen und Wüsten stießen. Die Kreuzung fand in den ackerbauenden Gebieten Westasiens statt.

Das Gebiet der Nordsee, bis in Breiten, die noch unter Eis liegen, scheint der Ausgangspunkt der vom hohen Norden ausgehenden Bewegung zu sein, die, soweit die sogenannten Indogermanen in Betracht kommen, nicht nur wie in der späteren „Völkerwanderung" nach Süden, sondern vor allem auch an Mittel- und Westeuropa vorüber nach Südosten reicht, bis in das Herz Asiens und darüber hinaus. Mit diesen beiden Gebieten, dem hohen Norden Europas und ganz Asien, muß gerechnet werden, wenn wir heute vom deutschen Festlande aus verstehen wollen, was das Germanische ist, worin es wurzelt und wie es möglich ist, daß man das Deutschtum in der Kunst besser von Sibirien bzw. von Indien und China aus, von Iran und Hellas ganz zu schweigen, in seinen Grundfesten zu verstehen vermag, als vom Norden Europas aus. Dort hat die Faust der Macht so vernichtend dreingeschlagen, daß nur einige wenige, bisher kaum beachtete Reste die Zeit dieses südlichen Machtwahnes überdauert haben. Am meisten wäre vorläufig noch durch genaue Aufnahmen und Ausgrabungen zu erschließen in jenem Dreieck zwischen Pamir, Salzwüste und Hindukusch, in dem die Wanderbewegung eine Zeitlang wie in einer Sackgasse steckenblieb, bevor sie Mittel und Wege fand, sich auch über Gebirge und durch Wüsten weiter durchzuarbeiten bis in die südlichen Halbinseln und an die östlichen Küsten des Erdteiles. Der Deutsche begreift heute noch nicht, warum uns das Fernliegende, wo etwas erhalten ist, näherstehen muß als der eigene Grund und Boden, auf dem schon deshalb die für die Entwicklung entscheidenden Zeugen verschwunden sind, der Holzbau und seine Ausstattung, weil dieser Rohstoff, ähnlich dem asiatischen Rohziegel- und Zeltbau, in wenigen Jahrhunderten von Wind und Wetter zerstört wurde. Das hat ja die mit der Absicht „für die Ewigkeit", d. h. in Stein gebauten Tempel und Paläste der Macht bisher im Vordergrunde erscheinen lassen, weil man sich um das Nichterhaltene über-

haupt nicht kümmerte. Dieses seltsam unwissenschaftliche Vorgehen nannte man „Geschichte". Wir stellen uns jetzt von der Geschichtskunde um auf Wesen und Werte, Entwicklung und Kräfte, trennen überdies streng zwischen Sach- und Beschauerforschung, indem wir in letzterer aus erzieherischen Gründen der sogenannten Geschichtsphilosophie nachgehen, die bisher an Stelle einer höheren Tatsachenforschung die Verknüpfung dessen vornahm, was an Beständen durch ein angeblich sprachwissenschaftlich-geschichtliches Verfahren erarbeitet worden war.



Abb. 61 Kalkutta, Indian-Museum: Paradiesdarstellung nach einer Mogulminiatur.

Das erste war also, daß wir Verfahren fanden, die von dem, was im Norden verloren ging, immerhin noch Spuren nachweisen. Deshalb sind Vorgeschichte und Volkskunde neben der bisher grundlegenden Sprachwissenschaft und Geschichte unserer neuen Hilfswissenschaften geworden, deshalb müssen wir auch über den heimischen Boden hinaus im hohen Norden und in Asien die Spuren suchen, die Aufschluß darüber geben, wie die wandernden Indogermanen eine so große und bis auf den heutigen Tag nachwirkende Aufgabe ausüben, so starken seelischen Einfluß gewinnen konnten. Die Germanen sind nur ein Rest zwischen den Armen der weitausgreifenden ursprünglichen amerasiatischen und atlantischen Nordvölker bzw. der Indogermanenwanderung. Sie bilden mit dem voralexandrinischen Hellas und dem vorkaiserlichen Rom zusammen den mittleren, zwischen Kelten und Slawen eingekeilten Kern, eine jener Massenpersönlichkeiten, die für die Entwicklung unendlich bedeutungsvoller waren und sind als alle Gesellschaftskreise, die sich im Schutze der Macht — mehr oder weniger vergänglich — ausbildeten, ob es sich nun um Höfe, Kirchen oder Bildungsgenossenschaften handelt.

W e s e n. Wenn wir auf diese Weise die eigene deutsche Heimat zum jüngeren Festlandskern eines großen nordischen Seegebietes werden sehen, das seit der Eiszeit überallhin seine Wanderzüge aussendet, dann stellt sich sofort ein ganz anderes Wesen vor unsere Augen, als wir es bisher vom Mittelmeerstandpunkt aus allein

als unserer Beachtung wert zu halten erzogen wurden. In diesem Nordgebiete gab es ursprünglich weder zu Quadern zugearbeitete Steine, noch Darstellungen der Menschengestalt — außer seit der Süden einzuwirken begann, letzteres am frühesten vielleicht bei den Atlantikern in Bohuslän. Der vorherrschende eisige Winter zwang dem Nordmenschen eine Art Winterschlaf auf, in dem er die Zeit vom Monde ablas und sich im übrigen eine Welt in seinem Innern aufbaute, die von der Wirklichkeit nur nahm, was in seiner Felsenheimat so selten war: den Baum mit der Quelle darunter, von Tieren bewacht, in einem umzäunten Garten, über dem die Morgenröte erschien, das Ganze auf dem Weltberge vom Meere umspült (Abb. 61). Dort wurden die geheimnisvollen Schicksalsfäden gesponnen, die im Einklang mit dem Weltall das menschliche Dasein durchziehen. In allen Mythen und Sagen bis heute und in der Bildenden Kunst der Deutschen bis ins 15. Jahrhundert und bis auf Dürer läßt sich dieser Schicksalsgarten mit seinen Grenzen verfolgen (Abb. 44). Er wurde durch die Einfügung von Adam und Eva im Sinne des Alten Testamentes (Abb. 6) kirchlich umgebildet; vorher war im Zusammenhang mit diesem Paradies- oder Jenseitsgarten ein anderer Urmensch zugleich als an der Weltschöpfung beteiligt gedacht, der aber wohl erst in Iran als der gute Hirte Yima in menschlicher Gestalt dargestellt worden ist: ein sinnend auf einem Felsen sitzendes Menschenwesen, bald männlich, bald weiblich, das den Kopf in die Hand und den Ellenbogen auf das Knie stützt, tief versunken in Grübeleien, wie es uns noch aus Dürers Melancholie und Walter von der Vogelweides bekanntem Gedicht: „Ich saß auf einem Steine" bzw. in der Manessischen Handschrift (Abb. 62) entgegentritt. Das ist der Nordmensch in seinem innersten Wesenskern, der im deutschen Mystiker wohl unter dem Einflusse eines indoarischen Christentums stärker wieder herauskam als im Germanischen. Das beste Beispiel für alle diese uralten, dann versunkenen und erst am Ende der sogenannten Gotik wiederauftauchenden Vorstellungen ist in der bildenden Kunst das Frankfurter Paradiesgärtlein (Abb. 45).



Abb. 62 Heidelberg. Manessische Handschrift: Walter von der Vogelweide.

Entscheidend in diesem Wesen ist nicht die Sehnsucht nach den Freuden, die den

Krieger in Walhall erwarten, sondern jene schwermütige Versonnenheit, die furchtlos das Schicksal auf sich und den Lebensweg nimmt (Dürer, „Ritter, Tod und Teufel“). In solchen aus dem Untergrunde der Volksseele hervorgehenden Kunstwerken, die volkstümlich in Holzschnitt und Kupferstich, kleinen Andachtsbildern, Schnitzereien und Wandbehängen verbreitet wurden, steckt bodenständiges Nordwesen, nicht in den großen Schaustellungen der Macht, wie sie allmählich auch den nordischen Altar — ursprünglich im Norden ein Baumheiligtum im landschaftlich aufgebautem Münster — verdrängen. Solche aus der Innenwelt des Nordmenschen drängende Vorstellungen lehren verstehen, warum in den Gebieten Asiens, in die Indogermanen vordrangen, Religionsstifter auftreten, deren Persönlichkeit als das eigentlich Schöpferische sich vor den Gott oder die Götter stellt, die im Süden entstanden waren als ein Spiegel der Macht, in dem der Gläubige und Untertan abnehmen sollte, wie er sich dem Machthaber gegenüber zu benehmen habe.

Diese Machtkunst, bisher für die Kunstgeschichte als sogenannte hohe Kunst nahezu alleingültig, diente im wesentlichen der Aufmachung des Machtgeistes; große Steinbauten und schauspielernde Menschengestalten waren ihre Wirkungsmittel. Sie tritt geradezu fertig schon im alten Orient vor uns hin, legt dann seit Alexander ein neues Staatskleid an, die bis dahin so bescheiden ausdrucksvolle griechische Kunst, und erreicht ihre erste leidenschaftliche Höhe im hellenistisch-römischen Barock, auf das alle spätere Machtkunst Europas immer wieder zurückgreift, es sei denn, daß ihr die Kraft fehlt, über einen leeren Klassizismus hinauszukommen. Von diesem Machtstammbaume der bildenden Kunst ist wohl zu unterscheiden eine äquatoriale Südkunst — die ich hier nur erwähne — und jene Nordkunst, die über der Machtkunst völlig der Vergessenheit anheimfiel oder derart dem Machtstammbaum — übrigens ähnlich wie der griechische Nordzweig — einverleibt wurde, daß man wohl Geschichte schreiben konnte, über Wesen und Entwicklung von Menschentum und Menschheit aber völlig im Unklaren blieb.

Aber gerade in der bildenden Kunst sehe ich deutlicher als es, scheint's, sonst in einer Lebenswesenheit möglich ist, daß es zur Zeit der Machtkunst nur drei schöpferische Kreise gab, den griechischen, iranischen und fränkisch-deutschen; alle drei zeitlich weit auseinanderliegende Zweige jener ursprünglich nordischen Einheit, die wir durch die Sprachforscher des vorigen Jahrhunderts gewohnt wurden die indogermanische zu nennen. Alle drei Stufen verdrängen immer wieder das vom alten Orient gegen sie vorstoßende Machtwesen, ohne ihm auf die Dauer widerstehen zu können: das Griechische geht im Hellenismus auf, das Iranische im Persischen und das Gotische im zweiten, christlichen Barock. Ob wir die Kraft aufbringen, dieses romanische Mittelmeerwesen für uns endlich auf die Dauer in die Schranken zu weisen, ist die entscheidende Frage. Wenn wir uns nicht Hilfen auf den Wegen der alten Indogermanen schaffen, dann dürften die Südvölker, nicht nur die des Mittelmeerkreises und des Atlantik, sondern auch das von ihnen herangezogene Afrika, alles, was noch indogermanisch oder germanisch und deutsch ist, allmählich so in die

Enge treiben, daß nichts als Unterwerfung bliebe. Die Juden würden dann obenauf sein. Das Schicksal entscheidet im gegenwärtigen Kriege anders.

Und in dieser schweren Zeit wagen es die letzten Vertreter des lateinischen Humanismus immer noch, darauf zu pochen, daß der alte Mittelmeerglaube schließlich doch wieder siegen würde. Sie schwören nach wie vor auf den alten Stammbaum der Macht, sehen das andere Wesen, das in Hellas, Iran und der Gotik vordringt, nicht oder wollen es nicht sehen, bringen immer wieder ihre Märchen von der spätrömischen Provinzialkunst und das Schlagwort „Alle Wege führen nach Rom" vor, ob es sich nun darum handelt, die offensichtlichen Folgen der Völkerwanderung oder die des iranischen Vorstoßes in der Bauweise und Ausstattung der Sophienkirche in Konstantinopel totzuschweigen. Es wird einer sehr ernsten und nachdrücklichen Besinnung bedürfen, um solchen Gelehrtenirrtum zur Vernunft zu bringen. Das aber kann nur geschehen, indem wir dem Machtstammbaume des Mittelmeerkreises einen anderen, den des Nordens, gegenüberstellen, der seine Wurzel im Indogermanischen der Nacheiszeit hat und über das Germanische der „Gotik" auf das Deutsche führt. An sein Wesen müssen wir in Zukunft von Hellas und Iran aus ebenso anknüpfen wie bisher an das alte Morgenland und das kaiserliche Rom. *Die Auseinandersetzung mit dem lateinischen Humanismus wird also an Hellas anknüpfen, dann Schritt für Schritt über Iran zur Gotik führen und die indogermanischen Seelenkräfte des hohen Nordens herauszuarbeiten haben, die heute leuchtend der Nordbewegung vorschweben sollten.*

Das Entscheidende bleiben für uns der Holzbau an sich und die schon für die indogermanische Zeit im europäischen Norden selbst in den ältesten bronzezeitlichen Hügelgräbern von Zeven bei Bremen nachgewiesenen Rundbauten mit einer auf Mittelstützen ruhenden Kuppel, die Leitgestalt der bisher in der Kunstgeschichte wie ein Irrlicht behandelten strahlenförmigen Umwandlungs-, zu deutsch Zentralbauten *). Dieser Umwandlungsbau hängt mit dem Sonnenlauf im hohen Norden zusammen und ist dem Sinne nach noch im südlichen Rußland im dritten Jahrtausend auf den Silberschalen von Maikop in einer Landschaft mit Tieren dargestellt (Abb. 4). Der hohe Norden als Ausgang der Bewegung leuchtet noch in den Veden auf, worüber man Tilac, „The arctic home of the Vedas" und „The Pole origin of Aryans" nachlesen möge.

Wir haben zwei Denkmäler, die, einander gegenübergestellt, geeignet sind, deutlich zu machen, wie sich das Indogermanische vom Germanischen unterscheidet: die Mschattafassade im Berliner Vorderasiatischen Museum (Abb. 63) und die Holzfunde aus dem Osebergschiff in Oslo (Abb. 64). Ich habe 1926 in den Preußischen Jahrbüchern Bd. 203 vorgeschlagen, man sollte in den Berliner Museen gleich in der Kuppelhalle des Schinkelbaues die jetzt dort stehenden römischen Statuen durch

*) Vgl. „Indoarisches in der deutschen Landschaftskunst", Germanien I, S. 48 f.

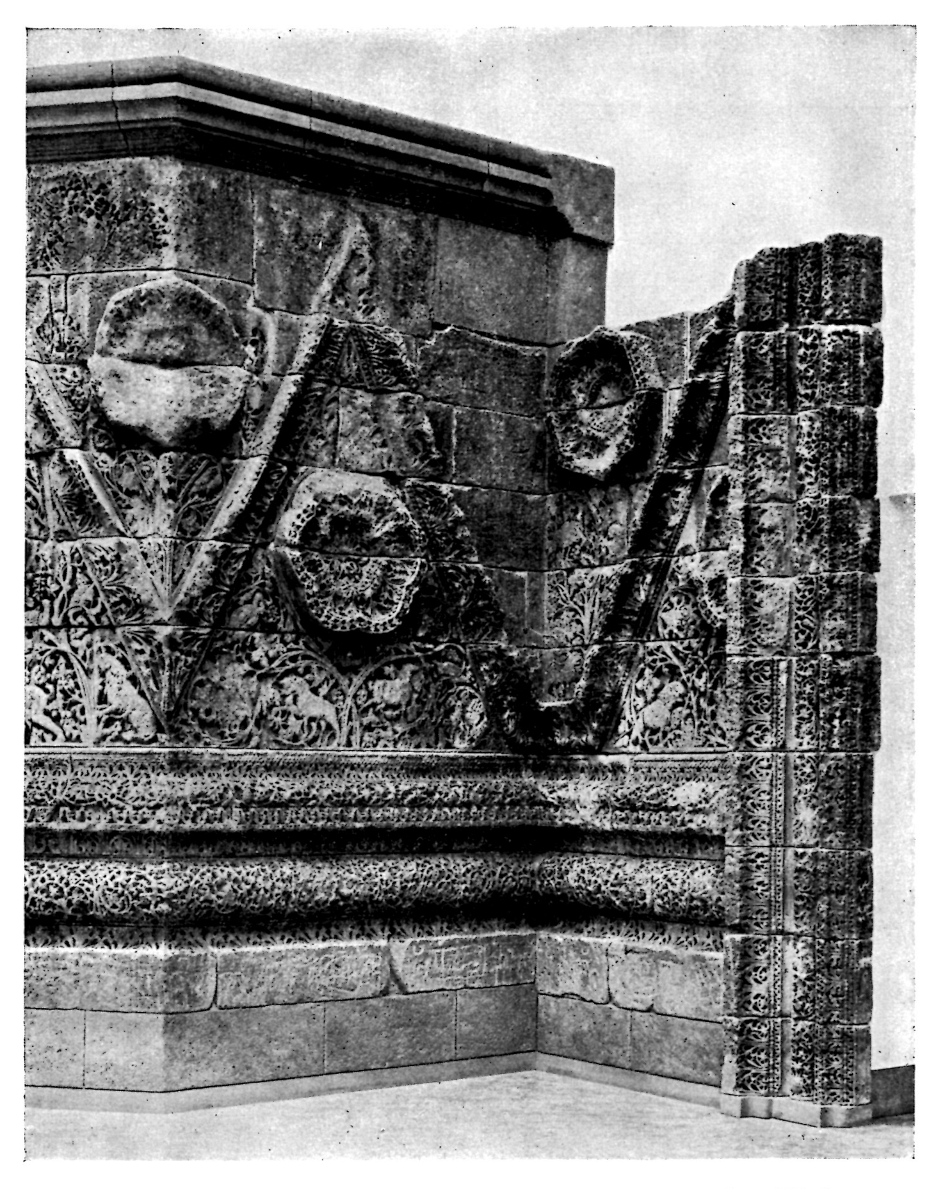


Abb. 63 Berlin. Mschatta, Fassade, Teilansicht: Torende des linken Flügels.

Vorhänge verhüllen und dafür Abgüsse der Osebergfunde aufstellen, dann aber im Kern des Museums, dem Pergamonaltar unmittelbar benachbart, die Mschattafassade neben dem Altgriechischen zur Aufstellung bringen. Es war auch ein ganz vernünftiger Plan für diese Aufstellung vorhanden; aber schließlich hat man in dem wichtigsten Zeugen indogermanisch-iranischer Kunst nicht das Mazdaistisch-Christliche gelten lassen und Mschatta nach der Becker-Herzfeldschen Auffassung

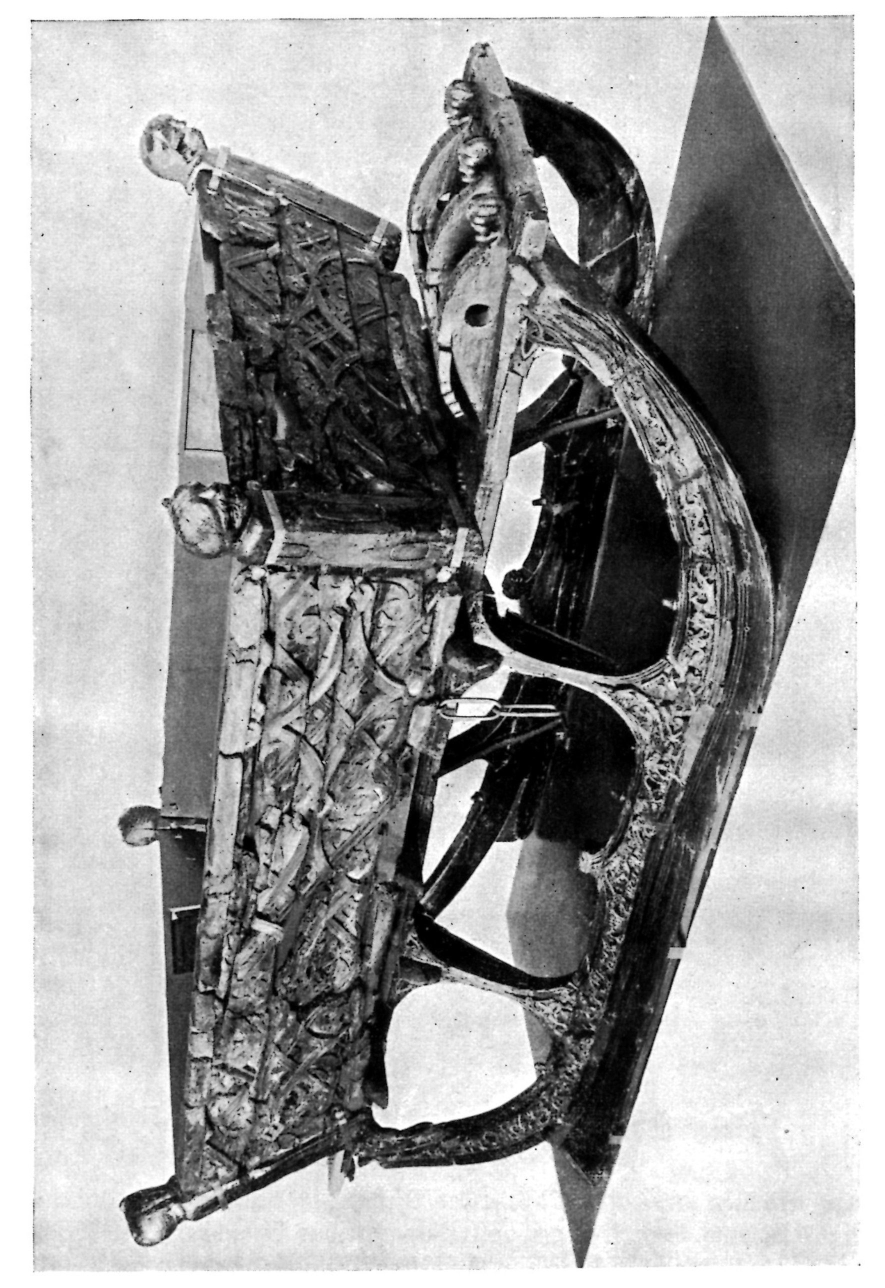


Abb. 64 Oslo. (Bygdö): Der dritte Schlitten aus dem Osebergschiff. 9. Jahrhundert.

in der islamischen Abteilung untergebracht. Vielleicht gelingt es jetzt, in diese Sache Vernunft zu bringen. Der große Zickzackfries der Schauseite von Mschatta bedeutet mit seinen Weinranken, die aus Gefäßen aufsteigen, oder ganzen Weinstöcken um Mittelbossen mit Tieren und Vögeln Hvarenah. Man lese darüber meine Arbeiten von der Festschrift bei Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums 1904 an bis zu dem Werke „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" 1920 und „L'ancient art chrétien de Syrie" 1936. Die Ausstattung des Osebergschlittens, am Kasten dreisteifiges Band-, an der Kufe Tiergeflecht, ordnet sich durchaus in den üblichen germanischen Zierat ein (Abb. 20/1).

Man wird in beiden Denkmälern eine Kunst vorfinden, die von den Kunstgelehrten als minderwertig deshalb behandelt wird, weil sie fast keine menschliche Gestalt aufweist, d. h. nicht gegenständlich darstellt, sondern lediglich durch Sinnbilder seelische Gehalte ausdrückt. So ist Westeuropa in seinem künstlerischen Empfinden verändert, daß ihm jedes Verständnis für das ursprüngliche Europäische — ich verstehe darunter den Norden von den Alpen an, nicht die südlichen Halbinseln — verloren gegangen ist. Es ist unglaublich, aber wahr, daß wir heute noch besser von Ostasien als von Westeuropa ausgehen, wenn der seelische Kern des Indogermanischen und fast auch des Germanischen zu ergründen ist. Das hat einst schon das Lamprechtsche Institut für Kulturgeschichte an der Universität Leipzig geahnt. Die vergleichende Kunstforschung stellt diese Tatsache jetzt in immer zahlreicher werdenden Arbeiten vor die Augen der ungläubigen Gelehrtenwelt. China und der Norden Europas hingen künstlerisch zusammen. Womöglich noch enger war die Verbindung über Iran. Die Weltberg-Landschaft in der Ku ka'i tschi-Rolle (Abb. 4), der Berg Meru auf dem Tamamuschischrein (Abb. 5) und die sogenannten Philosophenlandschaften der Sungzeit (Abb. 15) sollten doch allmählich überzeugen. Hoffentlich packt die Fülle und der fesselnde Reiz des hier ausgebreiteten Arbeitsstoffes, diesen Dingen in meinen Arbeiten weiter nachzugehen.

Entwicklung. Der Nordmensch war nicht der in den äußeren Lebensverhältnissen zurückgebliebene Barbar, wie er vom Machtmenschen, zuletzt vom lateinischen Humanismus, über die Achsel angesehen wurde; er ist vielmehr in seelischen Gütern der ursprünglich gebende Teil gewesen, spät sogar noch, als sich beim Übergange vom sogenannten Altertum zum sogenannten Mittelalter jene Verinnerlichung durchsetzte, die wir erzogen werden höchstens von der christlichen Seite aus zu beachten und womöglich nur von Rom als Ausgangspunkt gelten zu lassen. Aber nicht nur um diese bei einem Deutschen so auffallenden humanistisch-kirchlichen Scheuklappen handelt es sich hier, sondern um viel weiter zurückliegende Spuren, die bis in die Eiszeit, und zwar schon, wie es scheint, in die Zeit vor der letzten Vereisung des Nordens zurückführen. Von der Kunst der Eiszeit haben wir aus der älteren Steinzeit Südfrankreichs, Spaniens und Afrikas allmählich Belege genug nachgewiesen und suchen jetzt die Frage zu beantworten, wie aus diesen Voraussetzungen die Machtkunst des alten Ägypten entstanden sein könnte.

Ich hatte darüber 1934 im Österreichischen Museum in Wien eine öffentliche Auseinandersetzung mit Leo Frobenius aus Frankfurt, mußte aber zu meinem Erstaunen sehen, daß manche noch heute die südlichen Halbinseln Asiens samt der anschließenden Südsee ähnlich zur Wiege der Menschheit machen, wie, sagen wir, ein Richthofen u. a. einst die heutige Wüste Gobi. Meine Erfahrung im Gebiete der Bildenden Kunst geht dahin, daß die südlichen Halbinseln Asiens vom europäischen Norden her (wie längst greifbar in Indien) geistig befruchtet wurden und die Übereinstimmung von Mythen und Sagen sich zum guten Teil eher aus diesem vermittelnden Dritten als durch Beziehungen untereinander verstehen lasse *).

Die Gesinnung des Polmenschen wurde bestimmt dadurch, daß die Sonne den Erdkreis zu einer bestimmten Jahreszeit gleichmäßig in der Waagrechten umwandelt und zu einer anderen Zeit überhaupt nicht sichtbar wird. Das steht in schroffstem Gegensatz zum täglichen Sonnenlauf in der Lotrechten schon auf deutschem Boden, um wieviel mehr erst im Mittelmeerkreise oder gar am Äquator! Dieser Unterschied im Sonnenlauf muß auf die Entwicklung der Menschheit einen entscheidenden Einfluß ausgeübt haben. Ich will hier nicht von ihren Anfängen sprechen, sondern lediglich von jener allmählich geschichtlich werdenden Zeit, die mit dem Ende der Eiszeiten beginnt. In der folgenden Frühzeit schon werden in der Baukunst jene beiden Leitgestalten geboren, die im Mittelmeerkreise zum längsgerichteten Versammlungsraum, der sogenannten Basilika, im Norden aber zum Umwandlungsbau in Strahlenform führten **). Die Geschichte der Baukunst besteht zum guten Teil in dem Kampfe zwischen diesen beiden Grundformen und, seit Alexander, jener Ausstattungen, die von Hellas bzw. Iran oder später der Gotik ausgehen. In allen dreien setzt sich eine landschaftliche Gesinnung durch, ob sie nun durch menschliche Gestalten am Äußeren, d. h. in den Giebeln, ob in Mosaik im Innern oder anderer Verkleidung im Äußeren wie im iranischen Feuer- oder Christentempel oder endlich im Stein des Außenbaues der gotischen Großkirche oder dem Altarschrein aus Holz in deren Innern auftritt, mit anderen Worten, in Gottheiten, die die griechische Landschaft widerspiegeln, in Hvarenah- oder Paradieseslandschaften in Iran oder in dem landschaftlich aufstrebenden Gliederbau der Gotik: immer ist der ausgesprochene Gegensatz zu den Bauten der Machtstufen offenkundig, bei denen man mit jener formalen Erklärung auskommen kann, die sich in einer wirkungsvollen Aufmachung erschöpft.

Im Indogermanischen aber leitet die Landschaft über auf den Weltenraum, in den die Einbildungskraft auch den Menschen selbst stellt, so daß er nicht an sich als Maßstab in Betracht kommt wie in der Machtkunst. Diese Weltall-Einstellung ist es, die die Menschheit wieder braucht, um sich im Nebeneinander zu vertragen.

---

*) Bezeichnend der Paradiesesmythos und z. B. was ich „Zeiten und Völker" XXII (1925/26), H. 5 angedeutet habe.

**) Forschungen und Fortschritte VIII (1934), S. 19 f.

Wenn der Deutsche dazu den Weg fände, würde er wieder jenen seelischen Einfluß zurückgewinnen, wie ihn einst die Indogermanen vom Norden aus in alle Welt trugen. Mit dem Mut und der Zuversicht allein ist es auf die Dauer nicht getan, es muß mit der Zeit jene ruhige Seelenstärke dazukommen, wie sie z. B. einem Dürer in allen seinen Kämpfen mit den Aufträgen der Macht sicheren Halt geboten hat.

Beschauer. Manche werden sagen: alles gut und schön; aber wir müssen jetzt das Nächstnotwendige tun, es liegt uns fern, unsere Ahnen über den deutschen Boden hinaus bis auf ihren Ursprung im hohen Norden und ihre Ausbreitung in Asien zu verfolgen. Gewiß, dem Volke ist das vorläufig nicht zuzumuten; aber die Gelehrten, d. h. die Geisteswissenschaftler sollten, was sie so lange versäumt haben, endlich anfangen nachzuarbeiten, d. h. das Geistesleben vom Nordstandpunkt aus ansehen und ihren Mittelmeerglauben umstellen, indem sie von Hellas und Iran, Indien und selbst China, nicht zuletzt von unserer eigenen „Gotik" aus den ursprünglichen indogermanischen Norden ernstlich zu suchen beginnen. Gerade die Wissenschaft sollte den Geist vorbereiten, der das deutsche Wesen erst zur vollen Entfaltung bringen kann. Die Annahme einer ursprünglich seelisch und sittlich führenden indogermanischen Nordrasse ist, schon von Asien aus gesehen, zwingend für Europa und die Wiederaufrichtung einer kerndeutschen Geistes- und Seelenbesinnung eine Notwendigkeit.

Die Morgenröte als Wahrzeichen des Indogermanentums.

Im vorliegenden Buche ist öfters die Morgenröte erwähnt worden; bei der Umstellung der Forschung über den Ursprung der einzig „hohen Kultur", für die ich allein die ausgesprochendste seelische Vertiefung in des Lebens Zweck und Ziel anerkenne, also vor allem das schöpferische Wesen des Nordmenschen gelten lasse, spielt, wie ich in einem eigenen Werke „Nordischer Heilbringer" 1939 zeigte, die Morgenröte eine entscheidende Rolle, aber freilich nur, wenn sie eine Jahreszeit ist und nicht nur die kurze Tageszeit unserer Breiten bedeutet. Zwar trifft die lange Dauer von dreißig Tagen nur für den Pol selbst zu, aber bis zum 66. Breitegrade macht sich die Jahreszeit, wenn auch immer kürzer werdend, doch geltend, so daß erst von da ab mit dem täglich emporsteigenden Sonnenbogen und dem Übergang der Morgenröte an den Anfang jedes einzelnen Tages zu rechnen ist. Die am weitesten nach Süden vorgedrungenen Indogermanen, die in Indien, haben in ihren Veden noch die so auffallende Erinnerung an die dreißigtägige Morgenröte bewahrt, wie ich seit 1935 in fast allen meinen Werken betont habe. Wird der Deutsche über diese Tatsache niemals ernstlich nachzudenken anfangen?

Wenn der Nordpol meines Erachtens die Voraussetzung für das Entstehen der „hohen Kultur" ist, so kann im gleichen Sinne diese Art Morgenröte als Wahr-

zeichen für das nordische Heiltum gelten. Wie in dem Abschnitte über die vorkirchliche Vorstellungswelt des deutschen Menschen berühren wir auch damit wieder einen Punkt, für den es bisher an jedem Verständnis und jeder Eindrucksfähigkeit gefehlt hat: Niemand achtete überhaupt auf die landschaftliche oder sinnbildliche Darstellung der Morgenröte. Man muß erst ausdrücklich sagen, daß diese auf zweierlei Weise eingeführt werden kann, durch farbige Wolken über der Landschaft oder durch sprechende Sinnbilder, wie den Hahn. Man bringt letzteren womöglich rechtgläubig mit der Verleugnung des Petrus in Zusammenhang und sieht die Landschaft lediglich als mehr oder weniger zufälligen Hintergrund an. Daß



Abb. 65 Rom. Forum, SS. Cosma e Damiano: Christus auf der Morgenrötestraße.

die Landschaft, die Morgenröte und der Hahn älter sind als alle Darstellung im Wege der menschlichen Gestalt, die Eos voran, ahnt niemand und will es, wenn er auch mit der Nase darauf gestoßen wird, nicht für wahr haben. Es ist an sich schon kennzeichnend, welchen Weg beide Leitgestalten, die bunten Wolken sowohl wie der Hahn, gegangen sind: eben den Weg der Indogermanenwanderung über Iran nach Indien und China bzw. dem Mittelmeer. Iran liegt auch hier für den Nachweis in der Mitte, die Spuren gehen einmal von da nach Italien, das andere Mal nach Indien, ein drittes Mal zurück nach unserem europäischen Norden.

Die entscheidende Gruppe für den Nachweis der Bedeutung der Morgenröte sind die altchristlichen Mosaiken, die auf die Morgenröte so großen Nachdruck legen, daß man erstaunt von ähnlich gerichteten persisch-indischen Miniaturen der

späteren Zeit auf sie zurückblickt und die Zusammenhänge über Iran (Persien) deutlich zu erkennen glaubt. Ich stelle daher zunächst diese beiden Gruppen nebeneinander.

Das altchristliche Mosaik, das am besten in unsere Fragestellung einführt, ist in der Apsis der auf dem Forum in Rom stehenden Kirche der heiligen Kosmas und Damianos, das leider sehr zerstört und teilweise falsch wiederhergestellt auf uns gekommen ist (Abb. 65). Vor allem muß der Kopf Christi jugendlich (wie einst auch im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna) gedacht werden. Im übrigen soll man sich die menschlichen Gestalten unten aus der Landschaft überhaupt hinwegdenken, sie sind ja nur durch die Kirche und die Stifter, den Papst Felix IV.

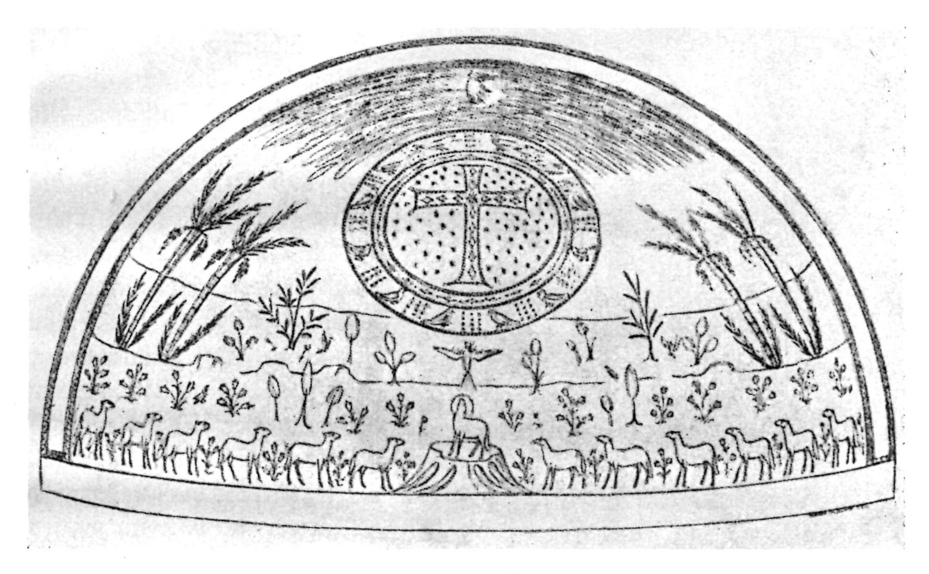


Abb. 66 Paulinus von Nola. Beschreibung eines Apsismosaiks in der Wiederherstellung von Wickhoff.

(526 bis 530) und Theoderich, aus dem übrigens im Laufe der Zeit der hl. Theodor geworden ist, hinzugekommen. Dann bleibt die höchst eindrucksvoll bunte Morgenrötestraße übrig, vom Zenith in der Mitte auf dem ultramarinblauen Grunde zwischen Palmen auf einen Wasser- und Landstreifen vorn zuführend, der letztere gefüllt mit jenen kleinen Felsen, Bauten, Pflanzen und vereinzelten Tieren, die wir seit dem Bilde der Alexanderschlacht mit dem mitleidigen Dareios in dem Fußbodenmosaik von Pompeji in Neapel so genau kennen. Das Mosaik mit der Morgenröte als Straße, nachgeahmt in S. Prassede, steht allein. Rein landschaftlich von Iran übernommen sind noch zwei Denkmäler, wovon eines nur in der Beschreibung des Paulinus von Nola erhalten ist (Abb. 65) und ein anderes, schon durch Einschmuggelung der Verklärung Jesu entstellt, in der Apsis der Kirche von

Classe bei Ravenna sich befindet (der hl. Apollinaris darin stammt erst aus dem 11. Jahrhundert); sie beschränken sich auf die Anbringung der Morgenröte auf Wolken oben. Besonders gute Beispiele für die hohe Bedeutung der Morgenröte in Apsismosaiken findet man auch in S. Vitale und der ravennischen Basilika von Parenzo in Istrien. Dort ist an Stelle des Radkreuzes, das wahrscheinlich ursprünglich unter der Morgenröte schwebte (Abb. 66) *), bereits die menschliche Gestalt, in dem einen Falle der jugendliche Christus, im andern Maria getreten (vgl. für die Abbildungen das Heilbringerbuch und „Morgenrot und Heidnischwerk").

Abb. 67 Kalkutta. Indian Museum: Dschehannara im Paradies.

In der zweiten Gruppe, der der indischen Miniaturen der Mogulzeit, die ich ausführlich in meiner „Asiatischen Miniaturenmalerei" und in „Morgenrot und Heidnischwerk" behandelte, steht im Vordergrund eine sinnbildliche Darstellung des Paradieses, eine Miniatur im Indian-Museum in Kalkutta, natürlich ohne Adam und Eva (Abb. 61). Man sieht als Hauptsache an der Mitte einen großen Rosenstrauch, der aus einem Felshügel erwächst und von seiner Wurzel einen Bach entsendet, in dem Ziegen (Hirsche?) trinken. Seitlich blühende Büsche. Darüber liegen dreimal übereinander Muschelinseln in einer breiten Wasserfläche und oben, wo der Rosenstrauch die letzten drei Knospen ansetzt, breitet sich welliges Land aus mit Kuppelbauten und Türmen zu beiden Seiten, über denen, die Mitte krönend, ein paar Hähne mit gesträubten Federn fliegen. Über die Deutung lese man meine genannten Werke nach; für uns ist nur von Bedeutung, daß die beiden Hähne ausgesprochen Sinnbilder der Morgenröte sind. Diese ist in den gleichen Mogulminiaturen sonst zumeist in farbigen Wolken gegeben, das mag eine einzige Darstellung belegen (Abb. 67), die Dschehannara, die Tochter des Schah Dschehan (1627 bis 1658) auf niedrigem, geschweiftem Thronstuhle mit hoher Lehne hockend zeigt, mit

*) Hier schon aus dem Mazdaistischen in das Christliche übersetzt.

der Mandoline in den Händen, vor ihr eine Dienerin. Daß die Darstellung im Paradiese spielt, kennzeichnen nicht nur die Rosenhecken hinter ihr, sondern auch die farbige Morgenröte, die am Himmel hängt und vor allem auch eine uns schon ganz gut bekannte Leitgestalt: vorn vor dem Schemel endet das Weltmeer und geht mit den öfter erwähnten scharf ausgezackten Uferrändern in das Land über. Für die Morgenröte in fast allen Bildnissen der Mogulkaiser lese man „Asiatische Miniaturenmalerei", S. 151 f. nach; es gehört zum Wesen der dortigen Gewaltmacht von Gottes Gnaden, daß der Herrscher schon bei Lebzeiten im Paradiese vorgestellt wird.

Wie ist denn das, wenn im altchristlichen Italien in Mosaiken wie noch im persischen Indien in Miniaturen der Großmogulzeit die gleiche Vorstellung von der Bedeutung der Morgenröte in der Darstellung des Paradieses besteht und man damit rechnet, um wie viel länger die alten Überlieferungen vom heute noch vorhandenen eigentlichen Asien aus in allen vorgelagerten Gebieten bewahrt wurden, während das ursprüngliche Europa aus dem Gedächtnisse nicht nur der Gelehrten, sondern ganz allgemein ausgerottet wurde? Dann wird man zugeben, daß, was da beobachtet wurde, auch der Beachtung der Europäer wert ist. Die altchristlichen Mosaiken des fünften und sechsten Jahrhunderts, die zum Teil arianisch den Geist der älteren vorkonstantinischen Zeit bzw. der bis zu Nilus um 400 herrschenden Gesinnung Irans weiter festhalten, zeigen eine landschaftliche Auffassung, die mit der späteren jüdisch-kirchlichen und auf Jesus belehrend eingestellten, mit der menschlichen Gestalt darstellenden Kunst nicht das geringste zu tun hat. Ich besprach das in meinem Buche „Nordischer Heilbringer" ausführlich. Vor dem heute als rechtgläubig geltenden Jesustum hat es eben ein anderes, iranisches Christentum gegeben, das ebenso vom Mazdaismus und vom Norden abhängig war, wie noch die Kunst der islamischen Mogulzeit in Indien.

Man muß doch endlich mit dem zweiten Brennpunkt des Indogermanischen an der Südgrenze, mit Iran neben Hellas zu rechnen beginnen. Hellas gewinnt den Mittelmeerkreis und damit Europa für sich, leider nicht aus sich heraus, sondern als Festgewand der Gewaltmacht von Gottes Gnaden. Auf diesem Umwege trägt es überdies dazu bei, Iran im Gedächtnis der Menschheit auszutilgen, das ursprünglich nicht nur Asien, sondern rückwirkend auch den Norden Europas für die Beachtung des seelischen Kernes des Lebens wach erhalten hatte. Jetzt erst, nachdem man im Anschluß an die Mschattafassade im Orient ernstlich zu suchen beginnt, kommen allmählich die Schätze der iranisch-mazdaistischen Kunst zu Tage, so, was ich als einziges Beispiel anführen will, die Landschaften im Vorhofe der großen Moschee zu Damaskus (Abb. 68). Sie bedeuten noch ungefähr das Gleiche wie schon die Rankenbäume von Mschatta: Riesenbäume am zackigen Felsufer des Meeres aufwachsend, zwischen den Stämmen Architekturen, wie oben in der Miniatur der indischen Großmoguln oder noch im Hintergrund der Landschaft des Wiener Grabsteines von 1568 (Abb. 44). Immer ist das Paradies angedeutet. Die Mosaiken in Damaskus sind zum mindesten der Leitgestalt nach vorislamisch.

Als dritte Gruppe für den Nachweis der nachwirkend indogermanischen Morgenröte kann neben die altchristlichen Mosaiken und indischen Miniaturen das abendländische Glasfenster gestellt werden. Dabei muß die „Gotik" und nicht so sehr die Romanik, soviel sie auch nordisch durchsetzt sein mag, dem deutschen Volke vor Augen gerückt werden, indem man ausgleichend das Griechische und Iranische (Mschatta und die landschaftlichen Mosaiken) daneben stellt. Die menschliche Gestalt gibt da auch in der Ausstattung der Fenster ursprünglich nicht den Ausschlag, sondern das Bauen zugleich mit dem Ausstatten; die Kunst also, die auf das Ganze

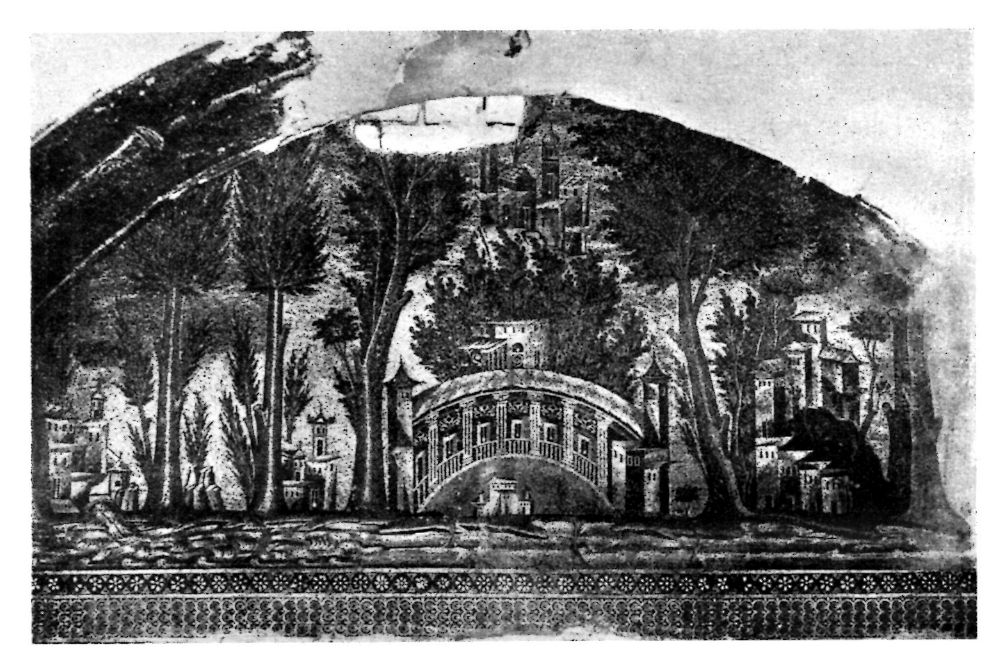


Abb. 68 Damaskus. Große Moschee: Vorhof. Mosaik aus der Folge der Schicksalshaine.

geht, darf allein im Vordergrunde bleiben. Unsere Museen können das nicht, sie leben von den aus dem Zusammenhang gerissenen Einzelheiten. Wer Kunst in ihrem wahren, nur im Freien natürlich zur Geltung kommenden Wesen aufnehmen will, muß hinaus ins Feld, dann kann das Museum als Erinnerung nachhelfen, niemals darf es für sich allein Kunst im großen Ganzen vermitteln wollen. Am wenigsten ist das bei den vom Norden abhängigen Stilen der Fall. Man kann die Werke der Kammerkunst der Renaissance meinethalben von den Museen aus verstehen lernen, niemals aber Hellas, Iran oder gar unsere Gotik. Am allerwenigsten das Glasfenster.

Was das Mosaik für die Iranier, wurde das Glasfenster für die Germanen; beide Völker verbreiteten damit auf ihre Art Morgenröte über das Innere ihrer

Heilsbauten. Aber freilich darf man auch da nur die Vertreter des „heidnischen" Christentums in Betracht ziehen, nicht die zu Armenbibeln umgestalteten Glasmalereien der Mönche und der Kirche. Ursprünglich waren die Glasfenster rein geometrisch ausgestattet, die figürliche Ausbeutung im lehrhaften Sinne ist erst später rechtgläubig von der Kirche hineingetragen worden, als man von der Bedeutung des Glasfensters zur Vermittlung der Morgenröte keine Ahnung mehr hatte oder absichtlich das Jesustum in das Heil- und Christentum hineintrug. Man kann ja in allen Gewerben den gleichen Umschwung von der geometrisch-sinnbildlichen Art zur kirchlich-belehrenden Darstellung beobachten, ob es sich nun um das Mosaik oder den Wandbehang, die Miniaturen, das Email usw., handelt, immer verdrängt die menschliche Gestalt den ursprünglichen Zierat. Im Glasfenster ist das, wie ich in „Morgenrot und Heidnischwerk" gezeigt habe, besonders auffallend. Die Mönche bringen das Glasfenster noch rein geometrisch aus dem Osten nach Europa, verballhornen aber, was die Farbe allein leisten soll, sehr bald zur lehrhaften Ausbeutung durch die Geschichte Jesu und der Kirche. Ich gebe als Beispiel des ursprünglich in geometrischem Maßwerk aufgeteilten Fensters ohne menschliche Gestalt ein Glasfenster im Kreuzgang von Heiligenkreuz aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 69) und verweise im übrigen auf „Morgenrot und Heidnischwerk".

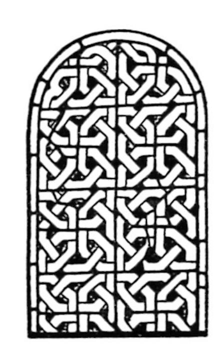


Abb. 69 Heiligenkreuz. Glasfenster im Kreuzgang.

Man könnte wieder im Zweifel sein, was eigentlich „heidnisches Christentum" ist, jenes wirkliche Christentum, das vom nordischen Heiltum und von der Morgenröte herkommt und in Iran zum Gegensatze von Gut und Böse übergeht, oder jenes andere, das von Jesus ausgeht und von den Juden und der Kirche ausgebeutet, zur Geißel des Erdkreises wurde. Mich dünkt das letztere, wenn ich den Gesamtverlauf vom Nordstandpunkte betrachte, eher geeignet, für heidnisch angesehen zu werden als die starke Glaubensinnigkeit, die in dem steckt, was ich tatsächlich im vorliegenden Buche dem Sprachgebrauche entsprechend noch als heidnisch bezeichnen muß.

Der hohe Norden ist nie „heidnisch" gewesen; er war es vielmehr, der den Glauben an Schöpfer und All überhaupt geschaffen und in drei Völkerströmen, insbesondere den indogermanischen, über den ganzen Erdkreis verbreitet hat. Ist es nicht auch naheliegend, daß der Mensch zur Seele gekommen sei, als das Leben, noch nicht auf „Alltäglichkeit" im wahren Sinne des Wortes aufgebaut, sondern ein engerer Zusammenhang mit der Schöpfung dadurch gewahrt war, daß die Menschen nur kurze Monate lang die Sonne genießen konnten, im übrigen aber in einer unendlich langen Winternacht in ihr Inneres hineinblicken lernten, einer Art Winterschlaf, aus dem sie die Morgenröte allmählich wieder zum Alltag einer regelmäßigen Tätigkeit erlöste. Man kann heute noch bei Bauern, besonders den

Frauen, beobachten, was der bei uns verhältnismäßig kurze Winter für ihr Seelenleben bedeutet, und wie sie im Sommer, wenn sie wieder Arbeit haben, für die Versenkung in das eigene Innere kaum bei einem kurzen Kirchgang am Sonntag zu haben sind. Im Winter, da kommt heute noch alle die von Ahnen und Urahnen stammende Überlieferungswelt obenauf, die das ganze Leben durchzieht und zum Aberglauben geworden ist, weil die Kirche dieses Heidentum verurteilt und nur tiefer blickende Seelsorger Duldung und Verständnis im Einzelfalle haben. Die höchste Ausbildung des Seelischen scheinen bei dem einfachsten natürlichen Lebensaufwande die Indogermanen erreicht zu haben. Sie sind es, die von der dreißigtägigen Morgenröte des hohen Nordens aus einen Glauben an die Erlösung zunächst aus langer Winternacht ausbildeten, der dann auf ihren Wanderungen jene Weiterbildung in Iran und schließlich jene Entstellung durch Juden und Machtpolitiker erfuhr, die in allen meinen Büchern aufgezeigt wird.

Jetzt kommt noch eine Bestätigung für die Bedeutung des Winters im Seelenleben des Nordmenschen hinzu, noch dazu im hohen Norden selbst. Im Herbst 1940 fand die Ausstellung „Künstlerisches Frauenschaffen" in der Wiener Sezession statt. Darin hatte K. Wallner ihre Erlebnisse in Island in Ölbildern und Pastellen vorgeführt, die die Farben der Morgenröte Gelb und Rot in sprühend leuchtendem Zauber festgehalten zeigten. Dazu hielt die Malerin Vorträge, in denen sie ausdrücklich die poetische Ader der Isländer hervorhob, die heute noch in den langen Wintermonaten zur Geltung käme. Dieser Angabe wird weiter nachzugehen sein.

Weiß man vom Indogermanischen in der Kunstgeschichte überhaupt nichts, so wird das Germanische ein Zankapfel zwischen Politikern und Gelehrten alten Schlages. Wenn ich recht sehe, hat die „Völkerwanderung" (Einzahl) die entscheidende Bedeutung für Europa, mehr als ein halbes Jahrtausend früher Rom und dann sein Christentum. Manchem Laien, der vielleicht mehr angeborenes Feingefühl hat, als die Gelehrten, muß daher wohl nicht erst ausdrücklich gesagt werden, daß die Wissenschaft, soweit der Humanismus führt, das Gegenteil beweisen möchte.

Im Norden besteht zwischen Europa und Asien ursprünglich ein Geben und Nehmen, das den alten Streit zwischen Sophus Müller „Urgeschichte Europas" und M. Much „Die Trugspiegelungen orientalischer Kultur in den vorgeschichtlichen Zeitaltern Nordeuropas" hinfällig erscheinen läßt. Die Frage, ob unabhängig voneinander in Europa und Asien bei sonst gleichem Rohstoff und gleichem Zweck auch annähernd gleiche Formen entstehen, wird durch die im Gefolge der Eiszeit auftretende sogenannte Indogermanenwanderung überflüssig: die dadurch hergestellte Einheit ist viel wichtiger als die der Mittelmeerländer, und nur der Humanismus konnte in seiner durch die trennende Politik Rußlands geförderten Verblendung uns in den letzten Jahrhunderten vergessen machen, was Iranier und Germanen sich einst gegenseitig gewesen waren (vgl. dazu meinen Aufsatz „Wikinger, Waräger, Hanse", Die Pause V, 1940, S. 18 f.)

Aus diesen Voraussetzungen heraus erklärt sich vielleicht, warum die zarte Landschaftskunst der Indogermanen durch das Bandgeflecht der Iranier und den Tierzierat der amerasiatischen Sibirier vorübergehend derart zurückgedrängt werden konnte, daß sie bei den Germanen der Völkerwanderungszeit überhaupt nicht aufscheint, dann aber, als die Kriegsnöte und die Zwangsarbeit von Mönchen und Kirche vorüber war, in der Gotik mit aller Macht wieder durchbricht. Denn was den Franken und den übrigen Deutschen die „Gotik", angeregt durch die Holzbaukunst der Normanen, von der Seinemündung aus wieder zum Bewußtsein bringt, das ist eine Weltanschauung, die im Landschaftlichen derart verwurzelt ist, daß man Landschaften baut. Man suche sich in der Kunst des Erdkreises, aller Zeiten und Völker, einen zweiten Beleg für eine so ausgesprochene Tatsache. Der Stephansturm wurde dafür das deutsche Wahrzeichen für den Südosten.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war auf dem Wege, schöpferisch in Kunst und Wissenschaft ins Werk zu setzen, was ich hier als Seelenbild des einstigen und zukünftigen schöpferischen Menschentums im Norden und bei uns Deutschen schilderte. Heute ist davon nur ein gebrochener Stamm übrig geblieben. Die Schuld trägt der historische Humanismus, der die Menschen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder aller Schöpferkraft beraubt und sie unfähig gemacht hat, weit um sich und in sich hinein zu blicken und dort den Schöpfer und das All zu finden. Die kleinlichste Schulmeisterei von Schriftgelehrten und der Hochmut der die Bestandtatsachen allein wissenschaftlich genau zusammensuchenden Historiker hat all dieses Blütenmeer zerstört und dafür eine Wüste alles geistigen Forschens und Denkens zurückgelassen, in der als Fata Morgana „Auffassungen" herumgeistern. Er hat alles in uns hineingetragen, nichts aus uns selbst herausgeholt.

Die gedanklichen Grundlagen liegen noch zu sehr an der Oberfläche, sie tragen noch nicht, was einen Künstler von echtem Schrot und Korn, der nur alle Jahrhunderte einmal vorkommt, hervorbringen könnte. Erst muß das Volk selbst innere Gestalten sehen, die ihm der große Künstler von den Lippen nehmen könnte. Die Dichter weisen bereits den Weg. Wenn Dwinger („Wir rufen Deutschland") mahnt, „Mache den Menschen vor, wie sie leben sollen, sieh Dich als Teil des Weltalls", so weist er damit nur den Weg zur Erfüllung eines arteigenen, einst indogermanisch-deutschen Lebens.

Die wahre Bildende Kunst des europäischen Nordens ist meines Erachtens die, die die Landschaft als Ausdrucksmittel verwendet. Weil die kriegerischen Germanen der Völkerwanderungszeit nur über Band- und Tiergeflechte verfügen, glaubt man, das müßte immer so gewesen sein, und stellt dabei nicht in Rechnung, daß vorher schon in Iran und nachher in der Blüte der germanischen Kunst christlicher Zeit, der sogenannten Gotik, die Landschaft durchaus herrschend in den Vordergrund tritt. Schuld an dem Nichtwissen ist die noch immer herrschende Einseitigkeit des Humanismus, für den früher alle Wege nach Rom führten und jetzt damit im Zusammenhange der heute bewohnte Norden Europas allein, von Asien gar nicht zu

reden, als Ursprungsgebiet in Betracht gezogen wird. Nun gibt es aber nach allen Anzeichen einen urgermanischen Polmenschen, den „Indogermanen", der für die Zukunft am Anfange der Geschichte des europäischen Nordens wird angenommen werden müssen, will man anders in die Indogermanenfrage und die Verwandtschaft der griechischen und iranischen Kunst mit der nordeuropäischen „Gotik" den notwendigen Zusammenhang bringen. Das kann von der Bildenden Kunst aus in drei Stufen geschehen, von unserer kurzen Romantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgesehen. Da kommt der Zeit nach zurückschließend zunächst also das gotische Münster, dann der iranische Feuer- und Christentempel (Mschatta), vor allem aber Hellas und seine Tempelkunst. Ich fing vorstehend in zeitlicher Folge aufbauend mit Hellas an, nahm dann den deutschen Menschen im Zusammenhang mit der „Gotik" und zuletzt erst das unbekannte Iran mit Feuer- wie Christentempel und Mschatta. Zum Schlusse faßte ich alle drei Volksweisen in der Frage nach ihrem gemeinsamen Ursprunge zusammen.

Die gewählte Reihenfolge hat ihren Grund darin, daß ich nicht diesen nordischen Stammbaum der Bildenden Kunst allein im Auge habe, sondern mehr noch die Verfahren, durch die ich auf ihn gekommen bin. Das Griechische lockt zur liebevollen Versenkung in das Wesen einer ewig jungen Kunst, die germanischen Denkmäler bilden ebenso eine anregende Grundlage für die Lösung von Entwicklungsfragen. Und das Iranische? Niemand weiß etwas davon, die Berliner Museen mißachten das bedeutendste Großdenkmal dieser Art (Mschatta), als wenn ich es nicht ausdrücklich nur deshalb nach Berlin gebracht hätte, um Europa auf die größte Lücke seines Wissens aufmerksam zu machen. Deshalb ist es ein Angelpunkt für die an dritter Stelle behandelten Beschauerfragen: so sieht die Kunstgeschichte von heute aus. Sie ist infolge ihrer Kurzsichtigkeit nicht imstande zu sehen, daß Europa einst bis zum Pamir reichte und wir die Germanen ebensowenig wie die ältesten vorrömischen Spuren eines ausgebildeten Christentums verstehen können, ohne damit zu rechnen, daß der heute asiatische Teil von Europa mit Iran als Mittelpunkt mit dem Norden Europas noch in ostgermanischer Zeit in engster Verbindung stand. Hellas, Iran und Gotik gehören der „konfessionellen" Auffassung nach drei verschiedenen Religionen an: Das gilt vom Mittelmeerglauben aus gesehen. Vom Nordstandpunkt sind sie ursprünglich eines Glaubens, wenn auch in drei verschiedenen Färbungen des Indogermanischen. Wir sehen das nicht, weil wir ganz befangen sind im Macht- und Besitzwahne.

Umstülpungen sind in der Entwicklung an der Tagesordnung: eine neue Gesinnung verkehrt die vorhergehende in ihr gerades Gegenteil. Das geschah z. B. um 400 n. Chr., als das iranische Christentum durch die jüdisch-römische Jesuskirche verdrängt wurde. Nachdem wir aber heute darüber einig sind, daß uns weder Juden noch Kirche in Zukunft in Glaubensfragen etwas dreinreden sollen, lautet die Lösung in meinem Sinne sehr einfach: Was ist nordisch Heil, was ist christlich, was kirchlich? Die ausgesprochenste Umstülpung wäre, wenn ich alles als heidnisch betrachtete, was im Namen Jesu getauft ist. Der wahre Heilsmensch im nordischen

Sinne erlebte den Schöpfer bei Morgenrot. Sein Leben war Arbeit, im Sommer im Freien, im Winter in Innenräumen. Seine Seele lebte in Glaube, Hoffnung und Liebe, sein Geist in einer staatlichen Ordnung, die vom Volke ausging und ihm diente, sein Körper in einer gesunden Wehrhaftigkeit, die der zur Romantik drängenden Seele die Tat als Gegengewicht entgegensetzte. Aus dem nordischen Heilsmenschen wurde auf den Wanderungen der iranische Christ, der das Böse mit der Sünde und der Frucht kennenlernte, aber doch noch vom nordischen Heilsglauben eine Ahnung behielt. Jesus suchte dieses Christentum auf die Juden zu übertragen. Aber wie diese ihn, den letzten, indogermanisch gewordenen Propheten kreuzigten, so verkehrten sie auch seine Lehre in eine politische Mache, die von der gelehrigen Kirche zur kräftigsten europäischen Waffe von Macht und Besitz ausgebaut wurde. Von der Bildenden Kunst aus kann man das sehen; in den „Spuren indogermanischen Glaubens", zuletzt in meinem Heilbringerbuche, habe ich das verständlich zu machen gesucht. Der deutsche Mensch sollte diese Vorschläge rechtzeitig zur Kenntnis nehmen, will er innerlich wirklich frei werden und den Weg finden, der ihn zurückführt zu einer natürlichen Entwicklung. Darüber ausführlich „Die deutsche Nordseele" 1940. Zugleich handelt es sich um eine Anklage gegen die Kunstgeschichte auf Verhinderung der seelischen Besinnung des deutschen Volkes durch das Totschweigen der wahren ursprünglichen Kunst des Nordens: nicht Stein und Menschengestalt, sondern Holz und sinnbildliches Zeichen bildeten einst die Ausdrucksmittel der Bildenden Kunst des europäischen Nordens. Ich habe das schon 1907 und noch deutlicher in der zweiten Auflage des Buches „Die Bildende Kunst der Gegenwart" 1923 und „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" 1926 gesagt, ohne daß es beherzigt würde. Die menschliche Gestalt darf nicht allein als Wahrzeichen für „Hohe Kunst" gelten und noch weniger im Bauen der Stein allein für der Geschichte würdig. Der Staat, der die Kunst lediglich anwendet, nicht schafft, mag darin sein Fahrwasser suchen, das Volk aber denkt anders und der schöpferische Künstler erst recht. Wenn er dem eigenen innersten Seelendrange folgt, muß er unabhängig von ausgewählt „ewigen" Rohstoffen und der schauspielernden Menschengestalt seine eigenen, natürlichen Wege gehen. Der Staat mag diese Ahnungen nachträglich in Stein und Menschengestalt übersetzen, um von seinen Anhängern gewürdigt und verstanden zu werden, das Volk und der Künstler aber grübeln in ihrer eigenen, natürlichen Art weiter. Eine vom Nordstandpunkt betriebene Sachforschung muß nach Wesen und Entwicklung mit dieser Möglichkeit rechnen, sie darf nicht die Gewaltmacht von Gottes Gnaden, vom alten Oriente ausgehend, an die Spitze setzen oder beim Deutschen gar mit dem Romanischen anfangen wollen. Was die Romanen, Mönche und Humanisten, dazu sagen, kann dem Deutschen ganz einerlei sein.

Entartete Geisteswissenschaften, wie die heutige Kunstgeschichte, haben nichts mit echter Wissenschaft zu tun, sie können im besten Falle als Liebhabereien gelten, zum Vergnügen, nicht zum Nutzen von Menschentum und Menschheit, betrieben. Der Forscher kann nichts damit anfangen, er muß ganz neue Wege gehen.

Geschichte und Geschichte ist zweierlei: der Historiker herkömmlichen Schlages schreibt die Geschichte der Gewaltmacht von Gottes Gnaden, verfolgt deren Schicksale vom alten Orient aus in der Vergangenheit bis zur Schwelle der Gegenwart. Der Geschichtsforscher der Zukunft dagegen geht vom Norden aus und von der Volksgemeinschaft. Er verfolgt die Schicksale der beharrenden Kräfte von Lage, Boden und Blut, woraus ein Volk hervorgegangen ist, im Wechsel der Zeiten und insbesondere unter dem Einflusse des Gottesgnadentums. Für ihn ist die Gegenwart der Ausgangspunkt und er behandelt die Vergangenheit nicht um ihrer selbst willen, sondern um durch Vergleich der Werte und Kräfte von heute der Zukunft vorzuarbeiten. Er wird also z. B. der deutschen Einheit nicht nur in den Kämpfen nachgehen, aus denen sie hervorgegangen ist, sondern wird vielmehr den Nachdruck darauf legen, daß wir sie nun endlich haben und bewahren müssen. Seine Hauptsorge wird sein, zu erkennen, wie das zu geschehen hat. Er wird sich freuen an der straffen Zucht der Volksmacht, die die Ordnung in die Hand genommen hat, und wird es zu schätzen wissen, daß volksdeutsche Wehrmacht und Partei Hand in Hand arbeiten. Er wird aber vom Nordstandpunkte zugleich fragen, was Endziel und Zweck dieser Leistung für die Zukunft sein soll. Und wird z. B. durch Vergleich mit dem Germanischen und dem sog. Indogermanischen darauf kommen, daß der zukünftige Kern nicht nur gemeinsame Widerstandskraft, sondern eine seelische Einheit sein muß, die, in Schöpfer und All verwurzelt, auf dieses Leben und Erdgeschehen blickt, als wenn das Schicksal dem Deutschen von heute wie einst dem Indogermanen von gestern die sittliche Führung des Erdkreises vorbehalten hätte. Dazu aber gehört bei aller gesammelten Kraft eine Einsicht, die nur ein waches Gewissen geben kann. Wir Alpenmenschen in der Ostmark sind gewöhnt, in die Berge zu steigen und die Seele im Alpengefühl zu baden, sie zu neuer, klarer Tat zu stärken. Wien hat dafür, könnte es scheinen, im Stephansturm ein Wahrzeichen errichtet. Alles kirchliche Mönchtum des Riesentores bleibt zurück, das Germanisch-Deutsche ringt sich erst im Turme von aller Erdenschwere los. Wer Geschichte schreibt und vorher Riesentor und Stephansturm auf ihr Wesen hin beobachtet und verglichen hat, dem wird entwicklungsgeschichtlich nie einfallen können, das romanische Riesentor für deutsch und den gotischen Turm für undeutsch zu erklären. Solche Verwirrung kann nur eintreten, solange man den Humanismus als den angeblichen „harmonischen Ausgleich der Kulturstruktur" mitreden läßt: er stellt alles auf den Kopf. Darauf kann man keine Zukunft bauen.

Die beharrende Naturkraft und der bewegende Machtwille liegen seit zehntausend Jahren miteinander im Kampfe, die natürliche Entwicklung wird immer wieder durch eine künstliche Mache gestört. Die Geisteswissenschaften sollten sich mit aller Kraft dagegen stemmen, diese durch das Ränkespiel der Treibhäuser der Gewaltmacht von Gottes Gnaden am Nil und in Mesopotamien herbeigeführte Unterbrechung der natürlichen Entwicklung von Menschentum und Menschheit anzuerkennen; aber sie wollen nicht vom Mittelmeerglauben zum Nordstandpunkt erwachen. Ein Angelpunkt dieses Widerstandes ist z. B. Mschatta geworden, dieses

die altiranische Lehmkunst in einer späten Nachahmung in Stein widerspiegelnde Großdenkmal aus dem Moab. Durch die Überführung dieses Großdenkmals nach Berlin wollte ich Einblick geben in die Tatsache, daß Europa einst bis in die Mitte Asiens an den Fuß des Pamir reichte und das deutsche Ahnenerbe in der Bildenden Kunst von dort aus und dem hohen Norden Europas als Ausgangspunkt zu erschließen ist. Die beharrende Naturkraft, die aus Lage, Boden und Blut spricht, wird von der Geschichte, die vom Machtwillen und von Dynastien ausgeht, vernachlässigt, weil sich die Historiker an das Erhaltene klammern und über diesen greifbaren Anzeichen die ungeheuren Lücken übersehen, die in der Zeit der Gürtel und Ströme die urgeschichtlichen Voraussetzungen jenseits der sogenannten historischen Grenze bildeten.

Da das Buch vor allem für deutsche Lehrer bestimmt ist, wird man fragen, was diese ein so fern liegendes Land wie Iran angehe. Das ist es eben, darum schreibe ich das Buch: es wäre besser, wir gäben etwas von unserer Mittelmeergläubigkeit ab und wüßten, daß Iran einst zu Europa gehörte und dort die Wendung vom Heiltum des europäischen Nordens zuerst zum Christentum und dann in Persien zur politischen Kirche Roms sich vollzog. Nicht von Rom, wohl aber von Iran aus vermag ich daher den europäischen Norden zu sehen, wie er mit der Völkerwanderung der Germanen und dann nochmals mit der Blüte der germanischen Kunst (Gotik) vor uns hintritt. Nur von Hellas und Iran aus kann man sich der beide mit der Gotik verbindenden indogermanischen Einheit bewußt werden. Die Germanen mögen uns im Kampfe leiten, die Indogermanen müssen das in Zukunft seelisch tun, wir selbst aber sollen uns hüten, das Volk der Träumer und Denker, zu dem wir uns stolz bekennen, wieder in Schwäche und Zersplitterung durch Irrtümer fallen zu lassen.

Ich habe bisher nur die drei Nordstile als Beispiele herangezogen, in denen das Bauen führt: Hellas, Iran und die Gotik; es bleiben drei andere, in denen wie in der altgermanischen Kunst und dem Rokoko der Zierat, oder wie in der Romantik die Landschaft den ausgesprochenen Vorrang haben. Es wird nachzuprüfen sein, ob das uns infolge des erhaltenen Arbeitsstoffes nur so erscheint oder ob es wirklich zutrifft. Ich möchte da in dem einen Falle, in dem das Bauen die Führung hat, von Ganzheit, in den anderen Fällen kurz von Halbheit der Kunst sprechen. Diese Halbheiten wollen für die Zukunft in ihrem Verhältniswerte zur Ganzheit wohl überlegt sein. Die künstlerischen Werte der Ganzheit sind grundlegend andere als die der Halbheit, es müssen auch andere Kräfte zu Grunde liegen. Ich möchte sagen, die eine ganze Art sei europäisch, die andere halbe asiatisch insofern, als in Europa tatsächlich das Bauen den Ausschlag gegeben hat, in Asien dagegen das Kunsthandwerk führt, wenigstens im eigentlichen Asien. Rokoko und Romantik, die bis jetzt nicht erwähnt wurden, bilden in Europa eine merkwürdige Ausnahme. Zu überprüfen wird aber die altgermanische, insbesondere die Völkerwanderungskunst sein.

Auf Grund der Erwägungen, die vorstehend vom Nordstandpunkt geltend gemacht worden sind, dürfte mancher vielleicht längst gefragt haben: Ja wie sieht denn dann die „Kunstgeschichte" aus, jene nämlich, die Hellas, Iran und die Gotik voranstellt und alle angewandte Machtkunst in zweite Reihe zurückschiebt? Man kann doch nach den angestellten Überlegungen nicht länger mit der alten Steinzeit und dem alten Orient anfangen, das hieße ja eine Machtmumie für das Leben jenes Nordmenschen zum Ausgangspunkt machen zu wollen, das ganz anders geartet, von abgrundtief verschiedenen Voraussetzungen ausgeht. Für uns Deutsche, Germanen, Indogermanen gibt es nur einen Anfang, das ist jenes hohe Seelenwesen, das bis in die griechische, iranische und „gotische" Kunst nachwirkt und das wir als Blut von unserem Blute, Heimat und Norden empfinden. Das ist mit den großen Meistern dieser Kreise die Bekennerkunst, die uns heute noch etwas gibt und den Forscher angeht, die angewandte Machtkunst überlassen wir ruhig den Romanen, dem Bedarf des Tages und den Historikern.

Unsere Nordkunst verschwindet in der Kunstgeschichte, wie sie bisher geschrieben wurde, derart, daß wir uns ihres festen Stammes und inneren Zusammenhanges gar nicht recht bewußt werden. Hellas, Iran, Völkerwanderung, Gotik, Rokoko und Romantik gehen im Machtstammbaum: Alter Orient, Hellenismus, Rom, Romanik, Barock, Klassizismus und historischer Humanismus derart auf, daß wir gar nicht merken, was uns da alles in falschem Lichte gezeigt bzw. unterschlagen wird. Ich drehe den Spieß um, spreche von einer neuen Kunstgeschichte, in der ich, was zum Machtstammbaume gehört, zurückstelle und nur die selbständigen Nordstile gelten lasse, im übrigen auf die üblichen Handbücher der Kunstgeschichte verweisend. Das muß einmal so auffallend wie hier geschehen, damit der Deutsche endlich zur Besinnung kommt und merkt, wo eigentlich seine Eigenart und die Voraussetzungen seines Ahnenerbes, das er jetzt gern rein vor sich sähe und nutzen möchte, liegen. Ich beschränke mich also nachfolgend auf eine vom Nordstandpunkt verfaßte Einführung in die Benutzung jeder der zahlreich bereits vorliegenden vielbändigen Kunstgeschichten. Der Leser wird sich mit dem vorliegenden Buche einen Leitfaden anschaffen können, der nicht die entstellende Geschichte fortsetzt, sondern sagt, was daran richtig und was falsch ist, indem er das Wesen und Werden mit Rücksicht auf das Endziel, die Zukunft der eigenen deutschen Kunst betont. Wo liegt nun also der Anfang? Die Geschichte beginnt ganz willkürlich mit dem alten Orient und dem Gottesgnadentum, das sich inschriftlich in Herrschern verewigte, sie geht Dynastien nach, statt den beharrenden Kräften, die aus Lage, Boden und Blut stammen und neue, selbständige Werte zeugen. Für mich steht deshalb, soweit Europa in Betracht kommt, der indogermanische Kunststrom am Anfange. Man

wird sich daran gewöhnen müssen, das Schlagwort von den Indogermanen, dem Indogermanischen als kein Märchen, sondern als beredte Wirklichkeit zu nehmen. Es begründet den Nordstandpunkt gegenüber jedem blinden Mittelmeerglauben der Historiker und Humanisten in der Bildenden Kunst wenigstens mit einer Schärfe, wie sie bisher kaum jemand geahnt hat, der jemals die „hohe Kultur" mit Rom und dem Mittelmeerkreise zusammenbrachte, ohne darauf zu achten, daß die griechische Kunst in ihrem seelischen Kern nordischen, eben indogermanischen Ursprunges ist.

Was heißt also „indogermanisch" und geht es den im Alltag arbeitenden Deutschen etwas an? Ein von den Gelehrten schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfundenes Schlagwort? Ich behalte es bei, weil es von vornherein den Eindruck des Wesentlichen erweckt, als wenn die Germanen einst bis nach Indien gelangt sein könnten, was eben bis zu einem gewissen Grade wenigstens stimmt. Wenn es dem Deutschen von heute gelingt, sittlich einen ähnlich weitausgedehnten Einfluß auf das Schicksal des Erdkreises zu gewinnen, wie einst von der vom Norden Europas bis nach Indien führenden Querachse der indogermanischen Wanderungen, dann kann er zum zweitenmal Heil schaffen, wie damals, als er die Vorstellungswelt des Heilsglaubens über einen Hauptteil der Erde verbreitete und daraus im Laufe der Geschichte die Weltreligionen entstanden. Man mag über diese denken, wie man will, sie strebten ursprünglich doch eine sittliche Weltordnung an und wurden nur durch die verschiedenen Machtkirchen entstellt. Ähnlichen sittlichen Einfluß wie die Indogermanen möchten wir auch heute wieder erringen, wobei allerdings von vornherein vorzusorgen wäre, daß keinerlei Kirche aus dem Glauben Macht und Besitz herausschlagen könnte.

Mit der Bildenden Kunst ist es nicht anders. Auch sie strebt wie der Glaube einen höheren, seelischen Wert an, aber auch sie ist durch die Gewaltmacht des Gottesgnadentums weltlicher, geistlicher und von Bildungsart derart mißbraucht worden, daß ihre wissenschaftlichen Bearbeiter, bisher Historiker und mit ihnen die Kunsthistoriker von heute den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. Sie glauben, die Kunst, die die Gewaltmacht angewandt hat, sei die entscheidende Kunst, und lassen die eigentliche, die Bekennerkunst fast nur als Nebensache mitlaufen. Ich habe versucht, vorstehend die Verfahren und den Weg nachzuweisen, auf denen wir den roten Nordfaden der Bekennerkunst in die Hand bekommen, und möchte nachfolgend nur kurz zusammenfassend die Kunstforschung der Zukunft vorarbeiten, knüpfe daher an, wie gesagt, an die große Indogermanenfrage.

In uns Deutschen drängt trotz der weltmännischen Aufmachung, der wir seit 1870/71 zustrebten, etwas voran, das besonders in den Hoffnungen, die sich der einfache Soldat im Weltkriege machte, zum Durchbruche kam, wonach durch die schweren Kämpfe, sagen wir es kurz, eine bessere, auf natürlich sittlichen Grundlagen aufgebaute Welt entstehen sollte. Das ist meines Erachtens der Kern unseres indogermanischen Ahnenerbes. Wenn wir den verachten, nehmen wir uns unser Bestes. Das gilt auch für die Kunst. Und die Kunstgeschichte?

Es ist notwendig, daß der Deutsche seine Bildende Kunst im ganzen Zusammenhang ihres Verlaufes vor sich sieht, also nicht irgendwo beginnt — man frage sich doch einmal, wo das Deutsche selbst in der Bildenden Kunst eigentlich anfängt und wird dann bald ins Raten kommen, wo das Germanische selbst eigentlich beginnt: Es bleibt gar nichts anderes übrig, wir müssen bis in jene von den Dutzendgelehrten gern als Märchen behandelte Urzeit des Nordens, die indogermanische, zurückgehen.

Daraus wächst eine neue „Kunstgeschichte" hervor. Ich gebrauche dieses leider von den Historikern, nicht von der Forschung ausgehende Schlagwort schon deshalb, weil wir daran gewöhnt sind und es gut zu brauchen ist, wenn man nur Geschichte im Zukunftssinne von Entwicklung aus Lage, Boden und Blut, nicht in der Entstellung durch den aufdringlichen Mittelmeer-Machtstammbaum der Historiker nimmt.

I. Die griechische Kunst. Allgemein hochgeschätzt ist von den in Betracht kommenden Kunstkreisen nur der griechische, und es ist wenigstens ein Trost, daß alle Welt einig darin ist, ihn als unerreicht in seiner künstlerischen Höhe anzuerkennen. Wir stellen das mit äußerster Befriedigung fest und fragen nur, warum man nicht längst von ihm ausgegangen ist, nachdem man sich erst einmal klar geworden war, daß er nur den Stein und die menschliche Gestalt allein vom alten Orient übernommen, seelisch aber auch am Mittelmeer, dort bahnbrechend, am Norden festhielt. Aber darauf kommt es eben an, man will das nicht endgültig sehen und anerkennen, zieht daher niemals aus dieser für mich maßgebenden Tatsache die unausweichlichen Folgerungen. Vielleicht hilft jetzt die Zusammenstellung mit Iran und unserer Gotik aneifernd vorwärts.

Eine Abzweigung der Indogermanenachse führt also nach Hellas, ich nehme an, von Südrußland aus, wohin sich kennzeichnend schon unter den Peisistratiden im 5. Jahrhundert die Kolonisation der Griechen zurückwandte. Das Griechische am Mittelmeere wirkt in der Bildenden Kunst ähnlich seelenstark wie das Rechtsempfinden der republikanischen Römer oder der Glaube der Iranier, im Mazdaismus und den Weltreligionen nachwirkend. Das alles hat in seiner seelischen Tiefe der alte Orient, die Macht des Gottesgnadentums nicht gekannt, das hat eben erst der Norden nach dem Mittelmeer und dem anschließenden Osten gebracht. Die altgriechische Blüte ist eine unerhört auffallende Erscheinung. Woher? Der alte Orient hat sie seelisch doch gewiß nicht hervorgebracht, stellte ihr vielmehr nur den Rohstoff Stein (Marmor) und die menschliche Gestalt zur Verfügung. Und was hat sie daraus gemacht! Kein Mensch und er sei noch so unerfahren, wird jemals die griechische Kunst auf ihrer Höhe mit mesopotamischer oder ägyptischer verwechseln; da liegen abgrundtiefe Unterschiede vor.

Die griechische Baukunst ist zunächst für alle Zeiten die Grundlage für jede Art „Architektur" geworden, die die Macht aufrichtet, sie führt nur nach den Zeitläufen verschiedene Namen. Sie hat ferner der menschlichen Gestalt einen Adel im Maß-

halten eingehaucht, der für alle Zeiten nachwirken wird, und sie hat das schon in den frühesten Erzeugnissen der Indogermanen merkbare Feingefühl im Aufbau (der Tektonik) in einer Weise besonders auch in der Kleinkunst zum Ausdruck zu bringen gewußt, die allen Völkern voranzuleuchten vermag. Werte und Kräfte sind dabei, wenn auch von großen Meistern getragen, volkstümlich geblieben, so daß hier wirklich gesagt werden kann, die Bildende Kunst sei durch die Griechen um einen Schritt über die Natur hinaus geadelt, zu stiller Einfalt und Größe im Ausdruck gefördert worden. Alle Unnatur blieb ihr fern. Die griechische Kunst darf nicht in Zweige auseinander gerissen werden, wie wir das von der Machtkunst her gewohnt sind, hie Baukunst, hie Bildnerei, hie Malerei usw., sondern sie bildet, ob Tempel oder Gerät, eine Einheit, eine Ganzheit, die im Bauen wurzelt und von da aus ihren inneren Halt bekommt.

Das deutsche Volk hat sich sehr bemüht, griechische Kunst in seine Museen zu bringen, und große Gelehrte, wie schon vor zwei Jahrhunderten Winckelmann, haben alles daran gesetzt, Verständnis dafür zu erwecken. Und doch sehen wir nicht klar, gerade heute wieder möchte man eine Grenze verwischen, die uns durch die Erkenntnis der falschen Einstellung Winckelmanns aufgegangen war, als wir erst einmal in Griechenland selbst auszugraben begannen. Jeder weiß von Lessing her, wie sehr ursprünglich der Apoll vom Belvedere und der Laokoon geschätzt wurden. Nachträglich stellte sich heraus, daß beide Werke nur angewandte griechische Kunst der „hellenistischen" Spätzeit sind, ihre theatralische Einstellung der altgriechischen Kunst vor dem erst durch Alexander vom alten Orient eingeführten Gottesgnadentum völlig fern lag.

Die griechische Kunst ist im Sinne des Guten und Schönen, des Gesunden und Ernsten wie Heiteren beseelte Natur, Natur wie wir sie in voller Kraft bei den ursprünglich im hohen Norden Europas auftretenden Indogermanen vermuten und heute wieder gewinnen möchten. Sie ist schöpferisches Bekennertum. Ein Volksmann wie Perikles hat in Iktinos und Phidias die Männer gefunden, das Antlitz der griechischen Kunst für alle Zeiten zu prägen. Möchten das doch die Deutschen heute an sich erleben!

II. Die iranische Kunst. Noch dunkler als die griechischen sind die Wurzeln und Anfänge der iranischen Kunst, ja diese in ihrem Bestande selbst. Sie nahm für den Europäer erst greifbare Gestalt an oder hätte es wenigstens sollen, seit ich 1904 die Mschatta-Schauseite nach Berlin brachte, d. h. diese hätte als Großdenkmal einer sonst verschwundenen Kunstschicht aller Welt längst zeigen können, was die östlichen Indogermanen unter Kunst verstanden, wenn man nur Mschatta in Berlin richtig einzuschätzen gewußt hätte. Die iranische Kunst ist die ursprüngliche Volkskunst, wie sie sich im Anschluß an die indogermanische Einwanderung in der Mitte Asiens entfaltet hatte — ohne daß wie im Griechischen Stein und menschliche Gestalt vom alten Orient übernommen worden wären. Die Iranier waren darin spröder als die Griechen, weil sie an den Grenzgebirgen des Nordens Halt machten und nur Teile bis an das südliche Meer vorstießen.

Das Iranische, Turan mit inbegriffen, bildet die volkstümliche Unterschicht der späteren persischen Hofkunst, die allein wir bisher halbwegs kannten. Sie ist das asiatische Seitenstück zur altgriechischen Kunst vor Alexander. Wenn bisher niemand sie beachtete, ja ahnte, so liegt das an dem verkehrten Verfahren der Geschichte, mit den Herrschern und Dynastien statt mit Lage, Boden und Blut zu beginnen. Westasien, das sich zwischen das dem Mittelmeer vorgelagerte Vorderasien und Hochasien einschiebt, gehörte einst zu Europa und ist ein so wichtiger Punkt der Erde, daß die Geschichte daran niemals hätte blind vorübergehen dürfen. Die persische Hofkunst an sich schon fordert eine solche volkstümliche Grundlage, ich nenne sie iranisch nach dem großen Kerngebiete, das der Persis im Norden nach Turan zu vorgelagert ist. Diese iranische Kunst ist ihrem aus dem Norden mitgebrachten Widerwillen gegen die menschliche Gestalt und den Stein länger als Hellas treu geblieben. Da wie dort waren Indogermanen Träger der Entwicklung.

Die altiranische Kunst ist im Gegensatz zur griechischen Marmor-, dem Boden entsprechend, eine ausgesprochene Lehmkunst. Die Indogermanen übersetzen dort also ihren Holzbau in den Lehmziegel und verkleiden die Wände ebenso mit kostbareren Rohstoffen, wie sie die gewölbten Decken mit Glasmosaiken überziehen. Der Bau „wächst" da nicht wie im Griechischen und in der Gotik, sondern er grenzt sich mit einer Kuppel aus dem Freiraum ab und stattet die Lehmmauern mit Landschaften und Zierarten schmuckreich (wie eben Mschatta) aus. Diese Eigenart dringt immer wieder nach Alexander auch nach dem Abendlande vor und hat dort in der Romantik und der Renaissance, wie besonders dem übersteigerten Barock, darin freilich mehr persisch-punkend, immer wieder Nachahmung gefunden.

Wir haben die altiranische Kunst bisher nicht gelten lassen, daher auch Mschatta verleugnet. In meinem Werke „Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises" werde ich zeigen, wie ausschlaggebend, ähnlich wie Rom im Abendlande, daneben die persische Machtkunst geworden ist. Vom Nordstandpunkte, der diese Machtkunst aussondert und als angewandte Kunst der Bekennerkunst des alten Iran entgegenstellt, ist viel wichtiger, was ich in meinem Heilbringerbuche angebahnt habe, die Erkenntnis nämlich, daß die altiranische Kunst weiterlebt in dem, was wir das ursprüngliche oder iranische Christentum nennen, die Kunst um jenen „Christus", der nichts mit Jesus, den Juden und Rom zu tun hat. Damit eröffnen sich für uns ungeheure neue Ausblicke, die nicht den Feuertempel, sondern den iranischen kuppelgewölbten Christentempel, seine Ausstattung und eine blühende Kleinkunst zur festen Grundlage haben, nicht nur des christlichen Morgenlandes, sondern erst recht der volkstümlichen Unterströmung des Abendlandes und unserer „Gotik" im besonderen. Dadurch scheint der Bann gebrochen, der Hellas, Iran und Gotik als vereinzelte Erscheinungen, eingesprengt in den für entscheidend gehaltenen Machtstrom, umfängt, der Nordstrom tritt in seinem packenden Zusammenhange für die Zukunft in den Vordergrund.

Iran wird erst durch den Islam dem Geiste nach von Europa losgerissen, nachdem dieser von Süden bis nach Spanien, von Norden bis nach Südrußland vor-

gedrungen war, Europa also von zwei Seiten bedrohte. Die Eroberung gelang ihm nicht, Iran aber, das so lange mit Hellas gewetteifert und den Norden Europas beeinflußt hatte, wurde die Wiege der islamischen Kunst und Kultur. Man wird daher verstehen, wenn der Forscher manches über die versunkene Kunst Irans durch den Islam zurückschließen kann. Die Waräger führen die Beziehungen zum Norden Europas noch Jahrhunderte weiter. Erst mit den Mongolen und der nachträglichen Errichtung des russischen Kaiserreiches bricht jeder Überlandverkehr ab. Dieser Zerstörung einer uralten Verbundenheit zwischen dem Norden Europas und dem Zweiströmeland am Fuße des Pamirs ist es zuzuschreiben, daß der wichtige Indogermanenweg und eine Hauptstraße für Handel und Verkehr vergessen wurde und schließlich ganz aus dem Gedächtnis der europäischen Menschheit gestrichen wurde.

III. Die altgermanische Kunst. Die Germanen, sind denn das keine Indogermanen? Gewiß. Sie sind jener Rest, der im Norden zurückgeblieben war, nachdem die Indogermanen ihre Wanderung nach Osteuropa, Iran und Indien angetreten hatten. In der Zwischenzeit hat sich manches geändert. Die altgermanische Kunst erbringt an sich den unwiderleglichen Beweis dafür, daß in ihr nicht nur nordeuropäisches Stammgut steckt, sondern sehr viel aus den nordasiatischen Gebieten entlehnt wurde. Das weist wieder auf einen so engen Verkehr diesseits und jenseits des Kaspischen Meeres und des Urals hin, daß es nicht erst der späteren Waräger und ihrer Handelswege bedarf, um diese Tatsache klar vor Augen zu führen.

Die Germanen sind von den alten Indogermanen zeitlich durch mindestens ein Jahrtausend getrennt. Sie hatten alle Kämpfe auf sich zu nehmen, die der Abzug der Indogermanen nach dem europäischen Osten und der Mitte Asiens auslöste. Man muß sich das ungefähr ähnlich vorstellen wie das Verlassen Osteuropas durch die Ostgermanen, als Slawen an ihre Stelle nachrückten. Die Nordgermanen haben freilich auch noch diese Ostvölker, die nur den hohen Norden selbst besetzten, abgewehrt, büßten aber dabei leider viel vom indogermanischen Wesen ein. Sie tauschten dafür aber eine Wehrhaftigkeit und körperliche Kraft ein, die sie in den siegreichen Tagen heute als Vorbild erscheinen lassen. Unter den Opfern, die sie den Feinden brachten, war auch die Reinheit ihrer kriegerischen Zwecken zustrebenden Kunst, in der sie viel von ihren asiatischen Freunden, den Iraniern, und ihren nordasiatischen Feinden, den Amerasiaten übernahmen, von den ersteren das Bandgeflecht, von den letzteren das später damit verbundene Formtier des Tiergeflechtes.

Auch da haben die Humanisten in ihrem Mittelmeerglauben versucht, einen Keil gegen die rein nordische Abstammung altgermanischer Kunst einzutreiben, indem sie (Riegl voran) die Zierate von der römischen Provinzialkunst herleiten wollten. Das gilt nur für die Einführung der menschlichen Gestalt und später auch des Quadersteines.

Wir sprechen gern von einer „Völkerwanderungskunst" des germanischen Nordens. Seit 1904 das Osebergschiff mit seinen Kunstschätzen in Holz zu Tage kam

und auch die mittelalterlichen Holzkirchen Skandinaviens allmählich ohne humanistische Voreingenommenheit in den Bereich der Kunstforschung eintreten, zeigt sich, daß die früher allein beachteten Denkmäler der Metallkunst aus der Völkerwanderungszeit nur der kriegerische Teil jener altgermanischen Kunst sind, die sich im wesentlichen in Holz ausgelebt haben muß. Die altgermanische Kunst erscheint uns heute, weil, was von ihr einst allein bekannt war, Metallschmuck aus Gräbern, lediglich für einen hoch ausgebildeten Schmuck Zeugnis ablegt, als reine Zierkunst. Wir sind daher geneigt, sie deshalb als Halbheit zu behandeln. Doch sollten uns darin schon die Schiffsfunde vorsichtig machen, vor allem das Osebergschiff mit seinem reich ausgestatteten Hausrat. Dazu kommt die Beschreibung der Breithalle Heorots im Beowulf und andere verstreute Nachrichten, die es doch nicht so unwahrscheinlich erscheinen lassen, daß das Bauen bei den Altgermanen die Führung hatte. Aber freilich, da sie nicht in Stein bauten, sondern ausschließlich in Holz, kann von ihren Bauwerken ebensowenig wie in Iran, wo der einzig zur Verfügung stehende Rohstoff Lehm herhalten mußte, etwas erhalten sein. Ich möchte also annehmen, daß die altgermanische Kunst noch zu jenen Vollstilen gehörte, die wie der Tempelbau von Hellas und Iran im Bauen wurzeln. Den ausschlaggebenden Beweis aber liefert die Gotik, wenn man erst erkannt hat, was sogar diese noch dem Schiffbau und den norwegischen Mastenkirchen verdankt. Davon gleich mehr.

Ein Wort über die Romanik. Für jemanden, der längere Zeit im Indogermanischen gearbeitet und seelischen Gehalt in der sinnbildlichen Sprache von Zieraten und Landschaften, dazu Bauwerken (nicht Architekturen) ausgedrückt beobachtet und verglichen hat, ist die Rückkehr in den vorderasiatischen Zwang der Kirche und die Leben-Jesu-Gegenstandskreise wie das Dogma etwas sehr Peinliches, weil er damit aus der reinen Luft des rein künstlerisch Hochwertigen in das Vormachen von Ausdruck durch eine dem Indogermanen völlig fremde, dem Germanen und Deutschen aber erst durch Mönche zugeführten Darstellungs-Schauspielerei gerät, die mit deren eigenen innersten Wesen des Nordens nicht das geringste zu tun hat. Der kirchliche Zwang spricht derart abweisend aus allem Romanischen, daß jeder es als eine Erlösung aus der Atembeklemmung empfindet, wenn in diese gegenständlich jüdische Überlieferungswelt „Heidnischwerk" eingesprengt ist oder gar mit der aufkommenden bürgerlichen Kunst rein menschliche Züge sich im Spiel der Falten und Gemütsbewegungen in der menschlichen Gestalt selbst zeigen und das Bauen sich wieder zur frei schöpferisch entstandenen Blume eines in All und Schöpfer wurzelnden, offen zur Schau getragenen Menschentums entfaltet.

IV. Die Blüte der germanischen Kunst des Nordens. Die „Gotik" ist dank dem Humanismus auch von den Deutschen immer als Stiefkind behandelt worden, d. h. solange, als der Mittelmeerglaube auch in der Kunstgeschichte der herrschende war. Das ändert sich erst jetzt vom Nordstandpunkt aus sehr wesentlich, soweit nicht Romantik mit Gefühlsduselei verwechselt, daher abgelehnt wird. Wir erleben das Erwachen des deutschen Bürgertums der Städte

gegen die Führung der Mönche (Romanik), sehen die Bauhütten und Gilden entstehen und ein einheimisches Handwerkertum heranreifen, das bei uns im Norden selbst die höchste Beachtung verdient, aber von unseren Weisen leicht über dem, was es im Süden angeregt hat, der sogenannten italienischen Renaissance, vergessen wird.

Die Humanisten sehen nicht oder wollen nicht sehen, wie der Germane, der durch Karl, die Kirche und die Mönche voran, einfach vor den Kopf geschlagen war, nach Jahrhunderten der künstlerisch-stumpfsinnigen Ergebung in sein Schicksal endlich wieder zu eigener Einbildungskraft erwachte und wir nun in der Bildenden Kunst augenscheinlich miterleben, wie ahnungsreich ein ganz neues Weltbild entsteht, das mit den Mönchen und der Kirche gar nichts zu tun hat, sondern aus tiefster indogermanischer Wurzel über die kriegerische Gesinnung der Völkerwanderungs- und Wikinger-Zeit hinweg zur vollen seelischen Blüte aufbricht. Indem wir, blind und taub gemacht durch die Humanisten, gelehrt wurden, nichts als den Machtstammbaum zu sehen und den Mittelmeerkreis als gebend zu betrachten, ist uns der einfachste Spürsinn für den Zusammenhang des Deutschen und Indogermanischen über das Germanische und die Romanik hinweg verloren gegangen, ja wir fühlen uns als richtige Zöglinge der Mittelmeerarchitektur veranlaßt, die Nase zu rümpfen, weil jemand wieder zu bauen wagt, ohne rechts und links zu blicken und sich bei den Mönchen Rat zu holen.

Die Italiener haben bekanntlich die Bezeichnung „Gotik" als Schimpfwort aufgebracht, sie erinnerten sich verächtlich der verhaßten Goten unter Theoderich, die Italien unterworfen hatten und als Arianer Iranisches zugleich mit dem Germanischen in der Bildenden Kunst mitbrachten. In Wirklichkeit ist die „Gotik" jene Blüte der bürgerlichen Heilskunst des Nordens, als man bei uns die großen Steinmünster erbaute, die wie eine Gluckhenne die Städte überragen und sie unter ihre Fittiche nehmen. Es stellt sich jetzt heraus, daß es sich im Kern um ein Wiedererwachen des Indogermanischen handelt, ein Heil- oder selbst Christentum, das nur im Zusammenhange mit Iran und Hellas verstanden werden kann.

Es ist ganz selbstverständlich, daß, wenn sich die Deutschen schon die jüdischen Überlieferungen von Jesus anhängen ließen, sie, die Juden darstellend, diese doch wenigstens in die Landschaft, die Kleider, Sitte und Brauch der Heimat steckten und tun, als wenn Bethlehem und Jerusalem um die Ecke gleich neben dem heimischen Kirchturm lägen. Das weltferne Suchen der Kreuzfahrer ist vorüber, das Abendland will nicht mehr die heiligen Stätten schützen, sondern hat dafür in der eigenen Lage, dem eigenen Boden und dem eigenen Blute Ersatz gefunden, sucht sich die Kreuzigung und die Marienklage besonders heraus, um zu künden, was ihm in seiner Gemütslage den tiefsten Eindruck macht. Über solchem kirchlichem Einfluß werden aus den altgermanischen Kriegern leider allmählich schwachsinnige Büßer und damit wird unmerklich jener Boden vorbereitet, auf dem das nachfolgende, vom Altertum wieder aufgenommene Gottesgnadentum weiter bauen konnte.

Die Blüte der christlichen Baukunst des Nordens (Gotik) wurde angeregt durch die Übertragung der Mastenverstrebung norwegischer Stabkirchen, aber leider unter dem Zwange der Kirche, die auf der Basilika bestand und damit die Einheit der zum Strahlenbau drängenden nordischen Gesinnung störte. Das landschaftliche Wachstumsempfinden aber schlägt in der Ausstattung so stark durch, daß man gebaute Landschaften vor sich zu haben glaubt, was bestätigt wird durch den im Norden unerhörten Ersatz der Wand durch Glasfenster, die mit farbig im Maßwerk gefaßten Mustern ohne Ende Morgenrot in das Innere fallen lassen. Das erinnert so stark an indogermanische Voraussetzungen, wie ich sie in meinem Heilbringerbuch auseinandergesetzt habe, daß der Schluß auf Wiederbelebung altindogermanischer Vorstellungsreihen nahe liegt. Die Gotik wird heute leider um ihrer „Romantik" willen herabgesetzt; hoffentlich ändert sich das, sobald die für die Führung des Krieges notwendige stramme Zucht wieder gestattet, Menschentum und Menschheit, All und Schöpfer nachzugehen, die allein den wahren Kern der echten „Romantik" bilden. Nur hüte man sich vor der Kirche! Sie hat die bürgerliche Freiheit restlos zerstört.

Nachdem der Humanismus nun einmal bisher grundsätzlich gegen die Schöpferkraft des Nordens Stellung genommen, Hellas für den Mittelmeerkreis mit Beschlag belegt und Iran ausgeschaltet, die Völkerwanderungskunst aus einer römischen Provinzialkunst hergeleitet und das gotische Münster für einen Baudialekt des Romanischen erklärt hatte, war es ein Leichtes, die späteren ohne Führung der Baukunst auftretenden Nordvorstöße unter den Tisch fallen zu lassen, das Rokoko lediglich für eine höfische Spielerei und die Romantik des 19. Jahrhunderts für eine dämliche Duselei auszugeben, so daß schließlich die angewandte Machtkunst, der Machtstammbaum, allein das Feld behauptete und die großen Volks- und Einzelpersönlichkeiten ganz in dessen Schlepptau erschienen.

Dagegen tritt nun heute die Kunstforschung auf. Wir wollen zuerst den eingeschlagenen Weg über Hellas, Iran und die Gotik zu Ende führen und dann in einem Blick auf die Zukunft die zwingende Kraft der neuen Einstellung zusammenfassend erörtern. Ich übergehe den Barock und den vorher wie nachher daneben auftauchenden Klassizismus; sie sind beide abgeleitete Machtstile, nur sehr verschieden an Willenskraft.

V. Rokoko. „Rokoko", wieder ein Schimpfwort, diesmal nicht der Italiener, sondern der Franzosen, gegen eine ausgesprochene Nordkunst gerichtet. Diese hat nun einmal das Schicksal, von den Romanen zuerst übernommen und nachträglich verächtlich beiseite geschoben zu werden, sobald die Gewaltmachtgesinnung wieder erwacht und Romantik, Renaissance oder Barock oder Empire an Stelle der ebenso einfachen und schlichten wie arteigenen Nordstile treten. Die deut-

schen Machthistoriker folgten darin den Romanen auf dem Fuße, das Rokoko als Zierat möchten sie neuerdings womöglich aus der Kunstgeschichte überhaupt streichen.

Der Rückschlag des Zierates gegen die Machtkunst des Gottesgnadentums am Hofe Louis XIV. unter der Regentschaft dünkte die Kunstgeschichte bisher als eine kaum viel der Beachtung werte Erfindung der Franzosen, angeregt womöglich durch den Esprit gaulois, zum Teile durch chinesische Einflüsse. Das Rokoko ist aber ebensowenig eine Erfindung der Franzosen, wie die Gotik, im Gegenteil: schon weil es in Frankreich auftaucht, sollte es von vornherein als eine von den immer auf das Neue ausgehenden Franzosen am Hofe eingeführte Mode der fremden Abstammung verdächtig sein. Hätte man ernstlich gesucht, dann würde man längst entdeckt haben, daß es sich dabei um einen volkstümlichen Unterstrom handelt, der als kümmerlicher Rest von der Volkskunst des Nordens in Holz ausgeführt, bei den deutschen Handwerkern übrig blieb, als sie gezwungen waren, für das Gottesgnadentum angewandte Kunst in Stein und anderen ewigen bzw. kostbaren Rohstoffen zu schaffen. Ihr Trost war der alte im Norden bodenständige Zierat, den wir Deutschen am besten von der Völkerwanderungs-, Wikinger- und Waräger-Zeit des Nordens her kennen sollten, wenn uns der Humanismus nicht im Genick säße und uns die Augen für die eigene Heimat geblendet hätte.

Das Rokoko ist eine uralte, zuerst in der amerasiatischen Kunst Sibiriens und angrenzender Gebiete weit vor der Zeitwende auftauchende Ausstattung — die überraschendsten Rokokozierate in einem mongolischen Grabe zu Noin Ula, dem Tamamuschi-Schrein im japanischen Nara und in chinesischen Altsachen auf dem Huaitale —, die vollkommenste Verkörperung der allgemein nordischen Linienfreude, die in Europa mit der Bronzezeit und besonders reich in der La Tène-Kunst auftaucht. Sie wird von den Germanen im Tiergeflecht zu unerhörtem Reichtum gesteigert und beginnt eine ganz regelrechte volkstümliche Entwicklung mit dem gotischen Flammwerk über das Roll- und Knorpelwerk zum Rokoko. Man wird sich überzeugen, daß z. B. in der Ostmark das Rokoko Jahrzehnte früher da war als in Paris.

Das Rokoko ist der erste Nordstil, der nicht im Bauen verwurzelt ist. Es ist kennzeichnend für die Auffassung der Kunsthistoriker von heute, daß sie das Rokoko behandeln und dabei nur an die Zeit des Rokoko, gar nicht mehr an den bestimmenden Zierat denken können. Der Machthistoriker sieht eben auf den Zierat mit Verachtung als minderwertig herab, für ihn gibt es nur Steinbau und menschliche Gestalt. Man nimmt daher das Schlagwort Rokoko, um darunter einfach den Übergang vom Barock zum Klassizismus des 18. Jahrhunderts vorzuführen, die Gelehrten halten es nicht einmal für notwendig, des Rokokozierates überhaupt Erwähnung zu tun. Das zeigt die vornehme akademische Gesinnung, die sich nicht auf „Modespielereien" einläßt. Daß dabei der Unterstrom der europäischen und asiatischen Kunst des Nordens eine Rolle spielen könnte, fällt den Herren gar nicht

ein. Ein einziger, Karl Ginhart, hat die Bedeutung des westeuropäischen Rokoko im nordischen Sinne erkannt (vgl. meinen Beitrag zu dem von ihm herausgegebenen Werke „Die Bildende Kunst in Österreich" V, 1940, S. 175 f.).

Rokoko ist ausgesprochen Heidnischwerk, in dem Sinne wie ich das Schlagwort in meinem Buche „Morgenrot und Heidnischwerk", S. 58 f. behandelt habe. Es ist das im Norden immer wieder auftauchende Spiel mit Punkt, Linie und Farbe, im Gleichmaß oder in gegensätzlich bewegten Schweifen.

VI. Romantik. Das deutsche Volk mußte das tiefste Elend kennenlernen, die völlige politische Abhängigkeit, um sich aus sich und von innen heraus selbst wieder zu finden. Seine Rettung wurde die Romantik im echten Sinne, die Sehnsucht nach All und Schöpfer, die durch die Landschaftsmalerei befriedigt werden konnte. Diese Romantik ist die stärkste Kraft des Urvätererbes der Deutschen, jene Ahnung der im hohen Norden gefundenen Seele verbürgend, die dem Menschentum und der Menschheit von heute am empfindlichsten abgeht. Von ihrer Wiedergewinnung hängt z. B. die Zukunft der deutschen Kunst ab.

Wie im Rokoko die volkstümliche Handwerkskunst des Nordens wieder lebendig wurde, so in der Romantik jene Verwendung der landschaftlichen Gestalt für den Ausdruck der Ahnung der Weltseele, die die Indogermanen einst in so viele Gebiete des Erdkreises getragen hatten, aus der die griechischen Tempelgiebel ebenso wie die iranischen Mosaiklandschaften und schließlich die gebauten Landschaften unsrer eigenen Münster im Morgenrot entstanden waren. Der Aufbruch des deutschen Ahnenerbes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bringt auch diese bescheidene Blüte kennzeichnend gerade der Landschaftsmalerei hervor, die als ein Durchbrechen des roten Fadens der indogermanischen Überlieferung von Hellas, Iran und der Gotik bis auf unsere eigene Zeit erscheint, die diese Seelenkunst kennzeichnend trotz allem Widerstand gegen die Romantik in unserem alpenländischen Adalbert Stifter und dem seenordischen Caszar David Friedrich über alles hoch zu schätzen weiß.

Zusammenfassung. Die Kunstgeschichte der Zukunft vom Nordstandpunkt sieht doch, wie man wohl merkt, sehr wesentlich anders aus, als die Akademiker des Faches sie darstellen. Sie hebt, wie ich es vorstehend getan habe, den indogermanischen Nordstammbaum der europäischen Kunst heraus, rechnet daher auch mit Iran, ja nimmt gerade von dort die wichtigsten Zeugen für den hochnordischen Ursprung dieses Nordstammes her, setzt diesen Kreis jedenfalls gleichwertig neben Hellas wie Gotik und zieht entsprechend weitere Folgerungen. Gerade daraus ergeben sich die wichtigsten Rückschlüsse auf das Indogermanische. Wenn ich z. B. der Anbringung der iranischen Morgenrötemosaiken in den Halbkuppeln der Apsiden und der Anbringung der Glasfenster an Stelle der Wände des gotischen Münsters nachging, so will mir scheinen, daß die Morgenröte schon im Altindogermanischen an das Bauen geknüpft gewesen sein könnte. Es spricht dafür auch die Tatsache,

daß die drei großen nordischen Baustile von Hellas, Iran und die Gotik alle durch den Haus- oder Schiffsbau in Holz angeregt waren, nicht etwa nur durch den Zierat und die Landschaft, daher an sich übereinstimmend Ganzheiten sind, nicht wie Rokoko oder Romantik Halbheiten, d. h. daß in ihnen durchaus die Baukunst für alle anderen Künste führend ist, das Bauen aus ihnen nicht weggedacht werden kann. Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß das auch für die Kunst der Altgermanen gilt, obwohl uns keinerlei Großbauten von ihnen erhalten sind: sie waren in Holz ausgeführt und sind wie die iranischen Lehmziegelbauten verloren. Doch bieten für ihre reiche Ausstattung das Osebergschiff und die norwegischen Mastenkirchen einigen Ersatz.

Sehr merkwürdig ist, daß schon im Griechischen und Iranischen Tempel die führende Rolle errungen haben. Diese Völker wanderten mit dem Holzhaus ein, das dann im Süden bei Berührung mit den Altorientalen zum Hause Gottes erhoben wurde. Betonte Freistellung auf Stufen und Durchführung einer Baueinheit, die nicht beliebig erweitert werden konnte wie die altorientalischen Tempelhaufen, das alles sind, scheints, ausgesprochen indogermanische Züge.

Ganz besondere Beachtung verdient die Tatsache, daß in den nordischen Kunststilen, Ganzheit und Halbheit einander folgend, nachweisbar Hellas, Iran und Gotik ganz sind, insofern das Bauen führt, vielleicht auch noch im Altgermanischen, das Rokoko und die Romantik dagegen Halbheiten bedeuten insofern, als das Bauen im Ausdrucksbedürfnis dieser Kunstkreise keine entscheidende Rolle spielt, sie sich vielmehr so auffallend auf den Zierat, bzw. die Landschaft als Ausdrucksmittel beschränken, daß dieses Doppelgesicht der nordischen Kunst bei Überlegung der Zukunft wohl bedacht sein will. Wie werden wir uns heute dazu stellen?

VII. Die deutsche Kunst in Gegenwart und Zukunft. Die deutsche Kunst dürfte erst wieder aus der breiten Masse des Volkes heraus aufblühen, wenn sie ihrem Ahnenerbe vom Nordstandpunkt in der Weise gerecht werden wird, nach der sich das vorliegende Buch aufbaut. Die bisherige Kunstgeschichte, die das Gottesgnadentum in den Vordergrund rückte und nicht sehen wollte, daß Hellas, Iran und die Gotik die einzig selbständigen Stile, alle anderen zwar Großstile, aber abgeleitete Kunst sind, sollte in Zukunft in den Hintergrund treten. Wir müssen uns bewußt werden, in welchem Zusammenhang allein unsere eigene hohe Kultur, nicht die sogenannte des Mittelmeerkreises, wirksam wird, ein Bekennertum, das die von der Macht überlieferte, angewandte Kunst nicht weiter mit sich schleppen darf, soll die volle Kraft auf ein arteigenes Werden eingestellt sein. Dem Machtstammbaume des Geistesgutes vom Mittelmeerkreise stellte ich einen Stammbaum des eigentlich hohen Seelengutes des Nordens gegenüber. Ich denke, es wird Leser genug geben, denen die im vorliegenden Buche gegebene Zusammenstellung diese Schau öffnet, so daß es ihnen wie Schuppen von den Augen fällt und sie ganz von selbst die abgeleiteten „uniformen" Machtstile von den einzig schöpferischen, selbständigen und vielgestaltigen Nordstilen unterscheiden lernen.

Woran werden wir Deutsche uns also in Zukunft halten: an die von den Romanen verschimpften selbständigen Stilarten des Nordens oder an die lediglich vom Griechischen und Iran abgeleiteten Stile des Hellenistisch-Römischen, die im Abendland immer dann wieder aufgenommen wurden, wenn dort die Gewaltmacht abermals gegen das Nordische ans Ruder kam? Es wird also davon abhängen, wie wir uns entscheiden: Stellen wir die Gewaltmacht nach wie vor obenan, dann wird die Romanik deutsch sein und die Gotik womöglich undeutsch usw. Ich glaube gewiß nicht, daß von der Kunstforschung aus die Richtung unserer Kunst bestimmt werden könnte, aber die Schätzung, die das deutsche Volk der Bekenner- bzw. der Machtkunst angedeihen läßt, ist immerhin eine Wetterfahne, nach der der Forscher als beobachtender Arzt wird bestimmen können, ob das Leben auf dem Wege der Gesundung ist oder weiter krank bleibt. Im übrigen möchte ich über den Anteil der Kunstforschung am Werden der Bildenden Kunst der Zukunft ein eigenes Buch schreiben.

Die deutsche Macht wird eine andere sein, als einst die Gewaltmacht des Mittelmeerkreises. Der Deutsche hat im Rahmen von Menschentum und Menschheit nicht nur das volle Recht auf den nötigen Lebensraum, er kann, wenn er sich zusammennimmt, auch vorbildlich für die anderen Völker als Herr im eigenen Hause im Rahmen der Volksgemeinschaften eines geeinten Europas werden. Dabei wird es nicht nur auf Ordnung und Kraft, sondern auch auf die Einordnung der Seele in den übergeordneten Weltenraum und die Schöpfergröße ankommen. Es ist der ausgesprochene Vorzug des deutschen Volkes, das man immer gern als ein solches der Denker und Träumer bezeichnet hat, das Leben von einer höheren Warte zu nehmen und dadurch im Gegensatze zu den Macht- und Besitzgierigen ein Vertrauen erwerben zu können, das einst schon die Indogermanen vorweggenommen haben. Am Anfange der volksdeutschen Bewegung ist dieses Ahnen einer höheren Weltanschauung (Idee) auch außerordentlich stark betont worden. Sie ist, wie die Benutzung der damals erbauten Thingstätten, in letzter Zeit etwas gegen die im Augenblick notwendige Wehrhaftigkeit zurückgetreten; vielleicht beginnt man diese Einschränkung allmählich im Gebiete der Kunst zu spüren. Vor allem in der Bildenden Kunst ist die Wirkung einer solchen, lediglich in der Vorstellung zur Geltung kommenden, Einbildungskraft nicht zu unterschätzen. Uns gehen erst jetzt, indem wir anfangen, die Leben-Jesu-Darstellungen etwas zurückzuschieben und nach unseren eigenen Glaubensahnungen zu forschen, gerade von der Bildenden Kunst aus Offenbarungen auf, die gepflegt, für das künstlerische Seelenleben der Zukunft entscheidend werden können. Macht braucht im Augenblick rhythmische Marschmusik und dementsprechende sinnbildlich mitreißende Bauten und Zeichen; erst der im Schutze einer gesunden Volkskraft lebende Arbeitsmensch, der jetzt Krieger sein muß, verlangt zur Ausspannung und Erhebung nach einer Kunst, die die ganze Weite des Alls samt der Tiefe des eigenen Innern umfaßt und eben das leisten soll, worauf alles ankommt: eine Tat mit Menschenhänden zu schaffen, im Sinne des Schöpfers und im Rahmen der Natur vorwärtsgehend. Ein Mensch, der sich

selbst und seinen Hochmut in die Mitte des Lebens stellt, wird angewandte Kunst, niemals aber das an Naturgewordenem hervorbringen, was allein der Denker und Träumer aus der eigenen Seele erahnend zu schaffen vermag. Wenn sich die Deutschen, wie ich es auf Grund meiner Lebensarbeit sehe, von den gelehrten Kunsthistorikern hinters Licht führen ließen, so war das nur ihre eigene Schuld: sie haben sich zu wenig um ihr eigenes Ahnenerbe gekümmert, die Schriftgelehrten waren ihnen in ihrem Mittelmeerglauben völlig unbehindert über den Kopf gewachsen.

Zweierlei möchte ich daher mahnend aussprechen. Erstens, daß wir nicht in der Art der Museen das Kunstwerk aus dem natürlichen Zusammenhange reißen, wie es meines Erachtens vielfach in Ausstellungen geschieht. Die deutsche Kunst gehört dem Volke, muß im Rahmen des Volkes bleiben, darf nicht der lebendigen Umgebung, für die sie entstanden ist, entfremdet werden. Und zweitens: verachtet nicht den sinnvollen Zierat! Er hatte im Norden neben der Landschaft die Führung. Ein so ausschließlich auf die Machtkunst eingestellter Kunsthistoriker wie A. E. Brinckmann konnte über „Kunst des Barocks und Rokokos" schreiben, ohne auch nur darauf einzugehen, was das Rokoko eigentlich ist, er konnte über „Geist der Nationen" handeln, ohne sich im geringsten der tiefen Gegensätze zwischen „Italienern, Franzosen und Deutschen" (schon die Reihenfolge ist kennzeichnend) bewußt zu werden. Vom Nordstandpunkt und von dem der führenden Nation des Nordens, der Deutschen, müssen die Dinge eben anders angesehen werden. Brinckmanns Maßstab war der Machtmensch, unserer ist der einfache schlichte Seelenmensch, für den die Kunst Bekenntnis ist, nicht nur auf eine beabsichtigte Wirkung losgeht. Wir verfolgen Barock und Rokoko bis auf die Wurzel und müssen schließen, daß die eine die Kunst eines alles künstlich aufbauschenden Gottesgnadentums, die andere bekennende Volkskunst ist, die dem nordischen Handwerke aus der Hand genommen und vorübergehend für die Zwecke höfischen Genusses verwendet wurde. Wie die Gotik, so ist auch das Rokoko in Deutschland tiefer ins Volk gedrungen und hat sich länger gehalten, als in sonst einem Lande, weil es eben da zu Hause war.

„Kunstgeschichte" war bisher ein Machwerk der Historiker ohne rechten wissenschaftlichen Wert. Was der Mittelmeerglauben zusammengefaselt hat, wird darin vorgesetzt, nicht was der für uns unumgänglich notwendige Nordstandpunkt fordert. Durch die Verpflichtung, meine „Spuren indogermanischen Glaubens" zu ergänzen durch „Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises" bin ich aufgehalten worden, den Büchern der Nordreihe wie „Aufgang des Nordens" 1936, „Dürer und der nordische Schicksalshain" 1937, „Morgenrot und Heidnischwerk" 1937, „Geistige Umkehr" 1938 und „Nordischer Heilbringer und Bildende Kunst" 1939, dazu „Die deutsche Nordseele" 1940, jenes kurze Schlußwort folgen zu lassen, wie es vorliegend „Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes" bietet. Man sieht, wie ich aus übervollem Herzen auf meine alten Tage die reifen Früchte von einem unermüdlich im Wachstum geförderten Lebensbaume pflücken kann.

Die neue Kunstgeschichte möchte im Sinne der Forschung alles das zurückschieben, was Europas Machtkunst, also dem Mittelmeerkreise, angehört, und dafür in den Vordergrund stellen, was sich in den Zusammenhang des Indogermanischen, also des europäischen Nordens, eingliedert. So muß vor allem das Griechische bis auf Alexander als ein rein seelisches Gewächs des Nordens erkannt werden, trotzdem am Mittelmeere der Stein und die menschliche Gestalt übernommen wurden. Die deutsche Wissenschaft sollte endlich den Spieß umdrehen, d. h. nicht mit dem Griechischen im Rahmen des Mittelmeerkreises anfangen, sondern untersuchen, was die Griechen als Indogermanen vom Norden an das Mittelmeer mitgebracht hatten, wie vorher schon andere nordische Völkerströme, die Amerasiaten und Atlantiker. Diese Kunstströme, die alle aus dem Norden der drei am Nordpol zusammenlaufenden Erdteile herstammen, sollten in Zukunft am Anfange stehen, nicht erst der alte Orient und dann wieder der Hellenismus und das kaiserliche wie päpstliche Rom. Dem sinnbildlichen Wert der Märchen und Sagen, die auf diese nordische Urzeit zurückgehen, entsprechen die Zierate und naturfernen landschaftlichen Leitgestalten der Bildenden Kunst. Sie sollten von uns höher gewertet werden, als die Lügen und Vortäuschungen des südlichen Gottesgnadentums in Menschengestalt, die die Historiker voranstellen. Der Anfang der sogenannten Geschichte, besser der Entwicklung von Menschentum und Menschheit, muß vorverlegt werden, wir dürfen nicht bei einer beliebigen „historischen Grenze" beginnen, sondern müssen vom Anfang mindestens des hochbeseelten Menschen beginnen, dann erst kommen wir auf den Norden und können den Nordstandpunkt beziehen und Entwicklungsgeschichte treiben.

Ich wollte dem deutschen Volke in Kürze sagen, was in mehr als einem halben Jahrhundert hingebender Arbeit in mir lebendig geworden ist, d. h. nicht wieder eine neue dicke Kunstgeschichte auf den Tisch legen, die als Universalgeschichte den ganzen historischen Haufen unter Betonung des Machtstammes umfaßt. Vielmehr wollte ich kurz und bündig zunächst nur andeuten, wie die deutsche Volksgemeinschaft das, was bisher zur Sache der Bildenden Kunst gesagt worden ist, nicht im Sinne einer vorgefaßten, sei es gelehrten, konfessionellen oder gar von oben her vorgeschriebenen, Meinung, sondern schlicht als ein seelisches Bekenntnis zu allem Guten und Schönen sehen kann, wie es unsere Vorväter in der Vorstellung getragen zu haben scheinen, und wie wir es wieder gegen alle Spötter und Leugner zur Geltung bringen möchten.

Der Verlag B. G. Teubner in Leipzig C 1, Poststraße 3, hat uns die Klischee zu folgenden Abbildungen freundlichst überlassen:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10a, 10b, 11, 12, 13, 14, 15, 22, 43, 44, 45, 62, 63, 64, 67,

JOSEF STRZYGOWSKI

EUROPAS MACHTKUNST IM RAHMEN DES ERDKREISES

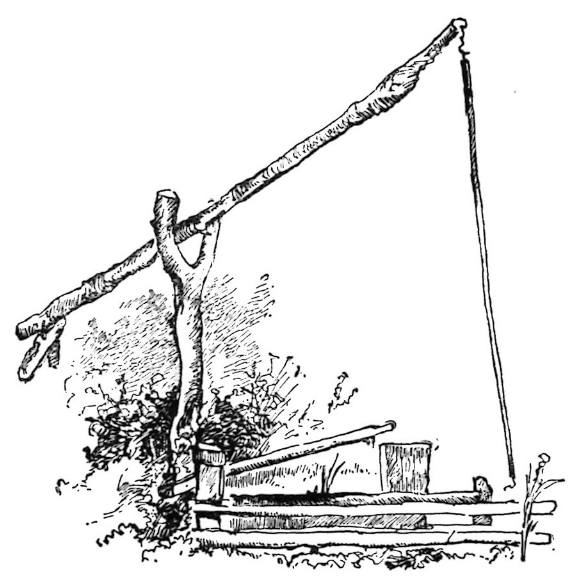
800 Seiten auf Kunstdruckpapier, 360 Abbildungen im Text. Großformat, in Leinen RM 42· –

Dieses umfassende Abschlußwerk ist die Krönung einer beinahe 55jährigen Forschungsarbeit, die den Verfasser durch drei Erdteile geführt und ihn in wachsendem Maße dazu gedrängt hat, die geistigen Grundlagen der Kunstdenkmäler aufzudecken. Zwei Prinzipien der Kunstgestaltung ergaben sich ihm aus den reichen Erkenntnissen dieses langen Forschungsweges: die reine, überzeitliche Volkskunst als Ausdruck des inneren Wesens eines Volkes, und die Machtkunst als sichtbares Zeugnis einer politisch-weltlichen oder geistlichen Machtgesinnung, wie sie in den Höfen, den Akademien und in der Kirche ihre Verkörperung gefunden hat. Auf diesen Prinzipien aufbauend kommt Strzygowski zu einer vollkommen neuen Ordnung der Stile: Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, die Kunst der Romantik, sind nicht zeitbedingte, einander ablösende Stilarten, sondern Ausdrucksformen zweier voneinander durchaus verschiedener, uralter Weltanschauungen. Gotik, Rokoko und Romantik sind Gestaltungen der Volkskunst; Romanik, Renaissance und Barock gehören im Gegensatz dazu dem Bereich kirchlich oder höfisch bestimmter Machtkunst an. Wesentliche Einsichten gewinnt der Verfasser in der Betrachtung des großen nordisch-indogermanischen Lebensstromes, als der Quelle der überzeitlichen, volkhaften Kunst, dem sowohl Gotik, Rokoko und Romantik als auch die Kunst des alten Hellas, Irans und der indogermanischen Wanderwege im Osten und Norden entsprangen. Diese Kunst — als Erscheinungsform der nordischen Seelenhaltung immer zugleich Bekenntniskunst — hat sich seit Jahrtausenden auseinanderzusetzen mit der sogenannten Machtkunst, die ihrem Wesen entsprechend in der Hauptsache Auftragskunst ist. Formen dieser Machtkunst, die überall entsteht, wo es Machtwillen gibt, finden wir neben der Romanik, der Renaissance und dem Barock in der Kunst des Hellenismus und des alten Orients.

Dieses umfassende Werk geht dem Wesen der Machtkunst bis auf den Grund. Der Verschiedenartigkeit der Schaffensgrundlage beim Künstler gibt Strzygowski eine weltanschauliche Ausdeutung von größter Überzeugungskraft; er hilft uns damit, den durch eine einseitige Kunstbetrachtung verschütteten Weg zur echten, ursprünglichen Kunst wieder freizulegen.

In jeder guten Buchhandlung zu haben.

WIENER VERLAGSGESELLSCHAFT



Brunnen in Holstein

Auf Wanderungen und auf Reisen

genießt man doppelt, wenn man mit vollem Verständnis den Quellen heimatlichen Brauchtums nachspürt. Als unentbehrlicher Berater erweist sich hier

Deutsche Bauernkunst

von O. Schwindrazheim

2. erweiterte Auflage, 244 Seiten, 202 Abbildungen
12 Farbtafeln, Halbleinen . . . . RM 12·50

Von der Erkenntnis ausgehend, daß die Kunst nur aus den Wurzeln heimatlicher Kräfte neue Nahrung findet, daß eine Gesundung nur von einer Abkehr vom Modischen erfolgen kann, bietet der Hamburger Heimatforscher in diesem Buche eine Zusammenfassung der Elemente der Baukunst, die im wesentlichen wurzeln und ihre volle Eigenheit bewahren. Nach einer Geschichte entwickelt der Verfasser die Eigenschaften der Bauernkunst, er stellt die Verschiedenartigkeiten ebenso wie die gemeinsamen Züge bei den unterschiedlichen Stämmen fest, er untersucht die Ornamentik, ihre Motive und Allegorien, die Technik, schließlich deckt er den Humor in der Arbeit auf. Im letzten Teile des prachtvoll ausgestatteten, reich bebilderten Buches bespricht der Autor die Einzelerzeugnisse der Bauernkunst. Ein Standardwerk deutscher Heimatkunstgeschichte, das berufen ist, in unserem Volke den Sinn für wahre deutsche Kunst wieder zu erwecken.

Zu beziehen durch iede Buchhandlung.

DEUTSCHER VERLAG FÜR JUGEND UND VOLK

WIEN I. GESELLSCHAFT M. B. H. LEIPZIG





11.80 2.7.92

